3 1761 07550049 6

I
19

TRAITÉ
D'ORTHOPHONIE

PUBLICATIONS DU MÊME AUTEUR

Éléments d'orthophonie (Bégaiement et vices de la parole).—Asselin, libraire-éditeur.

De la musique dans ses rapports avec la santé publique.—Asselin, libraire-éditeur.

Du cours d'articulation dans l'enseignement des sourds-muets (Mémoire présenté à l'Académie des sciences).—L. Larose, libraire-éditeur.

L'Enseignement orthophonique au Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris (Vices de la parole chantée et parlée). — Asselin, libraire-éditeur.

L'Orthophonie au point de vue pédagogique (Mémoire présenté à l'Académie de médecine). — Asselin, libraire-éditeur.

Méthode rationnelle d'articulation à l'usage des institutions de sourds-muets (École française). Méthode présentée à l'Académie de médecine. — Asselin, libraire-éditeur.

7327-79 — Corbeil. Typ. et stér. Crété.

TRAITÉ
D'ORTHOPHONIE

VOIX NORMALE

BÉGAIEMENT

VICES DE PAROLE

SONS ESTHÉTIQUES

PHYSIOGNOMONIE

PAR

E. COLOMBAT (de l'Isère)

OFFICIER D'ACADÉMIE
PROFESSEUR D'ORTHOPHONIE A L'INSTITUT NATIONAL DES SOURDS-MUETS
DE PARIS
EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL.

PARIS
ASSELIN ET Cie, LIBRAIRES DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE
PLACE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

1880

LIBRARY
FEB 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

RC
423
C63

PRÉFACE

Ce traité, *divisé en trois parties, et présenté sous la forme de notes*, expose d'abord des principes et des développements nouveaux sur le rôle de la volonté, de la docilité et de la mémoire dans l'étude de la parole ;

Sur les manifestations internes et externes de la phonation ;

Sur le rôle de l'élément pédagogique dans le redressement vocal du bégaiement et des vices de la parole ;

Sur le rôle de l'enseignement de l'orthopho-

nie technique dans l'étude du son esthétique.

La seconde partie de ce livre expose ensuite, avec de certaines modifications et de certaines additions dictées par l'expérience et affirmées par une pratique spéciale, la synthèse de la méthode d'orthophonie du docteur Colombat, de l'Isère, augmentée toutefois de deux appendices.

Lorsque le côté méthodique, et en quelque sorte artificiel, du redressement vocal a été enseigné aux élèves bègues ou aux élèves affectés d'un vice de la parole, il est de toute utilité de leur faire connaître la phonation esthétique (1) comme s'ils avaient toujours été libre-parlants et de leur apprendre en même temps ce que dans l'art oratoire on nomme l'*action*. Pendant cette transition vocale on leur fera donc étudier les lois psycho-physiologiques qui sont indiquées dans la troisième partie de notre ouvrage. Ces lois président subjectivement au jeu de la physionomie et donnent objectivement au geste et aux attitudes du corps une tonalité harmonique en rapport avec celle de la parole.

D'ailleurs, la *physiognomonie* jointe à la pa-

(1) Voir les notes annexes : *Anthologie orthophonique*.

role non seulement facilite à l'orateur, au discoureur, au conférencier, au causeur, à l'artiste dramatique ou lyrique *l'art de la pose de la voix*, mais encore donne aux *dysphones* le temps d'appliquer *sans trouble* et *à propos*, soit les procédés de redressement vocal précisés dans la méthode d'orthophonie, soit les procédés protecteurs ou prophylactiques qui y sont indiqués.

Bien que ces matières didactiques publiées sous le titre : *Traité d'Orthophonie*, ne paraissent pas former un tout absolument homogène, elles s'éclairent cependant, se complètent l'une par l'autre, et s'unissent par le lien d'une origine et d'un but communs : *Manifestations externes de la pensée*.

En présence des honorables témoignages adressés à notre enseignement, et des marques d'encouragement données au Cours officiel d'orthophonie par les premiers corps savants de l'État, les assemblées électives du pays et par les différents ministres qui se sont succédé au ministère de l'intérieur ou au département de l'instruc-

tion publique et des beaux-arts, nous regardons comme un devoir professionnel de publier constamment sur la science de l'orthophonie tout ce qui peut être de nature à fixer les esprits sur un sujet dans lequel divers points importants ne sont pas encore suffisamment mis en lumière.

E. Colombat, *de l'Isère*.

HISTORIQUE DU COURS

D'ORTHOPHONIE

CRÉÉ EN 1828 ET ANNEXÉ DEPUIS 1868

A L'INSTITUTION NATIONALE DES SOURDS-MUETS

DE PARIS

POUR LE REDRESSEMENT VOCAL

DU BÉGAIEMENT ET DE TOUS LES VICES

DE LA PAROLE

HISTORIQUE DU COURS

D'ORTHOPHONIE

En 1828, le docteur Colombat, de l'Isère, fut le premier créateur de l'Institut orthophonique de Paris, fondé pour le redressement de tous les vices de la parole et en particulier du bégaiement.

C'est à l'étude physiologico-pathologique des organes de la voix, mais surtout à celle du bégaiement et des vices de la parole que se rattache, en médecine, le nom de Colombat.

Une idée bien simple le guida dans cette dernière étude : il avait remarqué que les bègues, dans certaines circonstances, articulent avec netteté, par exemple lorsqu'ils chantent; il lui parut alors complètement illusoire d'aller chercher les causes de cette infirmité dans une conformation vicieuse des organes vocaux.

Les deux corps scientifiques les plus haut placés dans l'opinion publique, l'Académie des sciences et l'Académie de médecine, donnèrent la plus éclatante approbation à ses travaux et à l'empressement qu'il a mis à en faire connaître les résultats au public.

Trop tôt enlevé à ses études physiologiques, il mourut en 1851, sans avoir pu donner à sa Méthode d'Orthophonie tous les développements qu'il lui avait fixés dans sa pensée.

M. E. Colombat, désireux de vulgariser cette méthode de redressement vocal, et poursuivant les travaux orthophoniques de son père, ouvrit à son tour des cours particuliers qui, sur *sa demande*, furent l'objet d'une enquête administrative.

Le Ministre de l'Intérieur, en 1866, confia à une Commission spéciale le soin d'étudier la question, qu'un grand nombre de personnes notables dans les sciences et dans les lettres recommandaient à son attention.

La Commission se livra à une étude nouvelle et approfondie de la méthode et fit faire devant elle des expériences multipliées. Non contente d'examiner les élèves bègues ou affectés d'un vice de la parole, qui lui étaient présentés par le professeur, elle choisit elle-même un grand nombre de sujets qu'elle avait fait rechercher. Ces nouveaux élèves, instruits sous ses yeux, ne furent quittés qu'après une complète éducation vocale.

Le rapport scientifique de cette Commission, présenté au Ministre de l'Intérieur par M. le docteur Danet, concluait

à l'utilité de la création d'un cours d'orthophonie et à l'annexion de ce cours à l'Institution nationale des Sourds-Muets de Paris.

Un arrêté ministériel adopta ces conclusions, et le cours d'orthophonie fut ouvert au public.

Les résultats obtenus pendant de nombreuses années, et successivement appréciés par plusieurs Ministres de l'Intérieur et de l'Instruction Publique, confirmèrent l'efficacité de la méthode adoptée par l'État.

A la suite d'amendements au budget du ministère de l'Intérieur, dus à l'initiative parlementaire et acceptés par le Gouvernement, le Corps législatif d'abord, l'Assemblée Nationale ensuite, assuraient la permanence du Cours d'Orthophonie en ouvrant et plus tard en augmentant un crédit exclusivement affecté à l'existence officielle de cette nouvelle institution de bienfaisance.

En même temps, à la suite d'une délibération du Conseil municipal de la ville de Paris, M. le préfet de la Seine autorisait les instituteurs à faire participer au bénéfice de la méthode les enfants des Écoles Communales reconnus bègues ou affectés d'un vice de la parole.

Enfin, en 1874, à propos de recherches sur la question du bégaiement et des vices de la parole, l'Académie de Médecine, après avoir, pour la seconde fois, soumis à l'étude d'une Commission la Méthode d'Orthophonie, a consacré les principaux points suivants :

1° *Le docteur Colombat (de l'Isère) est le premier qui se*

soit occupé à la fois de rechercher la nature du bégaiement, de redresser ce vice de la parole, enfin de formuler et de publier une méthode rationnelle pour combattre cette infirmité et tous les vices de la parole;

2° *De cette méthode couronnée en* 1833 *par l'Académie des Sciences, découlent les divers modes d'application que l'on a cherché depuis lors à mettre en usage en France et à l'étranger;*

3° *Le redressement du bégaiement est sorti du domaine de la médecine pour entrer dans celui de l'enseignement. Ce point essentiel a été mis en lumière par M. E. Colombat dans un mémoire adressé à l'Académie et intitulé : De l'Orthophonie au point de vue pédagogique.*

L'Académie a terminé l'examen de cette question en adoptant à l'unanimité les conclusions suivantes : « *La méthode Colombat, qui a été l'objet d'un rapport favorable à l'Académie de médecine en* 1830, *rapport fait par Itard au nom d'une nombreuse Commission, continue à donner de bons résultats, prouvés par une expérience de bien des années. — Elle mérite les encouragements de l'Administration pour les services qu'elle rend tous les jours.* »

Les conséquences pénibles qui résultent des vices de la parole, soit dans les relations quotidiennes, soit dans le choix d'une carrière ou d'une profession, sont trop connues pour qu'on insiste longtemps sur les avantages que procure le redressement de ces infirmités.

Qu'il suffise de rappeler qu'il n'est jamais trop tard

pour se livrer à l'éducation *de la voix parlée*. Sans doute il vaut toujours mieux s'y consacrer dès le jeune âge. Mais on peut encore, même dans l'âge mûr, arriver à se donner une diction régulière lorsque l'enseignement vocal, accepté avec confiance, est appliqué méthodiquement et observé par l'élève avec une sérieuse exactitude.

La Méthode d'Orthophonie comprend 1° le redressement de toutes les variétés du bégaiement ; — 2° le redressement de tous les vices de la parole; — 3° le redressement vocal des enfants arriérés ; — 4° le redressement des vices de l'articulation de la voix déclamée ou chantée ; — 5° l'enseignement de l'articulation aux sourds-muets dits *Amnistophones*, ou sourds-muets chez qui la perte de l'ouïe n'a pas entraîné la perte complète de la faculté de parler.

Le cours d'Orthophonie annexé à l'Institut national est ouvert au mois d'octobre et se termine au mois de juillet.

Les cours se font isolément et en commun, mais toujours en dehors de la présence de toute personne étrangère. — Mesure prise dans le double but de ménager la légitime susceptibilité des bègues et de faciliter le fonctionnement régulier des cours, en évitant aux élèves pendant la durée des leçons tout ce qui pourrait les fatiguer inutilement, les troubler ou les impressionner.

Le redressement du bégaiement et des vices de la parole est direct et immédiat ; — il importe que le professeur se trouve face à face avec l'élève et lui donne visi-

blement les procédés orthophoniques préparatoires, nécessaires pour l'intelligence et la bonne application de la méthode. — C'est dans ces conditions absolues d'enseignement que la personne affectée d'un vice de parole quelconque pourra poursuivre la tâche entreprise et arriver avec succès au but qu'elle désire atteindre.

PREMIÈRE PARTIE

NOTES DIDACTIQUES

D'ORTHOPHONIE

NOTE A

LEÇON PRÉPARATOIRE A L'ENSEIGNEMENT ORTHOPHONIQUE

NOTE A

LEÇON PRÉPARATOIRE A L'ENSEIGNEMENT ORTHOPHONIQUE.

« C'est la joie de tout homme de forcer la na-
« ture de s'engager dans les voies qu'elle avait fer-
« mées devant lui, d'y réussir en dépit d'elle. Le
« sentiment de l'effort double le prix du succès. »
(F. Sarcey.)

En général, avant d'aborder l'enseignement de l'orthophonie, nous pensons qu'il est bon de faire comprendre à l'élève bègue, *dans une leçon préliminaire*, toute la valeur intellectuelle et physique dont chaque individu présente une formule isolée.

Cette leçon doit être appropriée à l'âge et à l'instruction du bègue ; elle le pénètre moralement et lui fait pressentir que le succès de son éducation phonétique dépend beaucoup de l'énergie personnelle qu'il apportera au redressement vocal de son vice de parole.

Il ne peut entrer dans l'esprit du professeur d'orthophonie de vouloir expliquer et étudier l'homme

sous ses divers aspects. — Les sciences de la physiologie, de la biologie, de la sociologie, de la philologie s'occupent d'ailleurs, chacune selon le but qu'elle poursuit, de l'être humain envisagé au point de vue de sa nature physique, intellectuelle ou sensible, de ses évolutions vitales ou sociales, enfin de son esprit de civilisation manifesté par l'historique du langage interhumain.

Dans le cas spécial qui nous intéresse, il suffit de présenter sommairement et plutôt par voie de comparaison que par voie d'abstraction, les quelques notions suivantes :

Physiologiquement, le corps est un composé complexe de substances organiques, qui, à un moment donné, se font équilibre et produisent la vie.

Le phénomène de la vie se manifeste par une lutte sérielle de composition et de décomposition chimique, lutte qui préside à la naissance, à la croissance, à la maturité et, lorsque la décomposition l'emporte, à la décroissance et à la dissolution du corps, dernier phénomène appelé la mort.

Pendant le moment d'équilibre instable, d'oscillation continue qui constitue l'évolution vitale de l'homme, le système économique des tissus cellulaires du corps agit et réagit sur lui-même au moyen du jeu incessant des nerfs et des muscles entretenus

par la perception interne de la plupart des phénomènes qui constituent l'existence.

Cette perception interne, dénommée indifféremment : *conscience du moi*, *sens intime*, *âme*, a fait de tout temps l'objet de curieuses recherches.

Les philosophes et les psychologues, s'appuyant sur les manifestations caractéristiques de la nature humaine, ont généralement distingué, dans les évolutions du sens intime, trois séries spéciales de faits qui ont été ramenés à trois facultés directrices : *sensibilité*, *intelligence*, *activité*.

Les évolutions cérébrales en général et celles de chaque individu en particulier sont intimement liées à la constitution physique, aux aptitudes naturelles, au milieu dans lequel il a été élevé, dans lequel il se meut et dans lequel il vit tous les jours (1). — De cette organisation et des lois qu'elle suppose, surgit ce que les hommes en société désignent sous

(1) Si certains penseurs avaient d'abord étudié la physiologie, la société eût suivi probablement une marche ascendante tout autre que celle qui lui a été imprimée depuis plusieurs milliers d'années.

Si la direction des idées n'a pas été ce qu'elle aurait pu être, il n'en faut pas moins reconnaître que l'histoire des philosophies et des religions, que l'histoire des peuples et de leurs révolutions, renferment un bien curieux inventaire des actes sociaux de l'humanité.

La philosophie de l'histoire et les découvertes modernes ont imprimé aux sciences une direction, plus vraie, plus sûre et reposant sur des bases plus fécondes en idées saines et en applications utiles.

le nom de *morale*, code variable selon les nations, selon les siècles.

Circonscrivant ces réflexions dans un cadre plus étroit, on éveillera l'attention de l'élève surtout sur les manifestations du *moi* humain.

Qu'est-ce que le moi ?

C'est la résultante, consciente et active, de cette admirable machine mécanico-chimique connue sous le nom de *corps*.

Comment les deux éléments de notre moi, le corps, chose palpable et visible, et l'*âme*, puissance interne et dont le corps extérieur semble ne traduire que les modifications, comment ces deux éléments si disparates dans leur essence peuvent-ils coexister et s'unir au point de n'être qu'une seule et même entité ?

Une comparaison empruntée à la physique fera certainement comprendre à l'élève le lien qui existe entre l'âme et le corps.

L'électricité est une force, mais cette force ne peut exister que dans certaines conditions chimico-physiques ; ses effets varieront suivant les agents qui lui seront donnés comme auxiliaires.

Prenons une pile électrique :

Adaptons à ses deux conducteurs un appareil télégraphique ou téléphonique, et l'électricité transmet-

tra à des distances considérables des idées, des mots, des sons.

Adaptons à ces mêmes conducteurs un autre appareil — deux cônes de charbon, et l'électricité produira de la lumière.

Adaptons maintenant aux conducteurs une cuvette galvanoplastique, dans laquelle ils plongent, et le courant électrique produira une décomposition chimique.

Ainsi, cette seule et même force appelée *électricité* produit, tout en restant la même dans les divers cas, mais en changeant chaque fois les agents de sa manifestation, des effets bien différents : transmission rapide de signes ou de sons, — lumière, — décomposition chimique.

Sans la pile, l'électricité n'eût pas eu d'instrument générateur propre à lui donner une impulsion; — sans les agents auxiliaires, cette impulsion n'aurait pu manifester ses effets.

Appliquons maintenant cette comparaison à la machine humaine.

L'âme dans le corps humain ou le *moi conscient*, c'est l'électricité dans la pile, mais une électricité ordonnatrice et intelligente, qui sait ce qu'elle sent et les actes qu'elle produit, tandis que l'électricité physique est subordonnée et inconsciente, mécanique, fatale; — le cerveau est la pile génératrice, —

les nerfs sensitifs et moteurs sont les conducteurs, — les organes ou instruments des sens sont les agents de ses modifications diverses, sensitives, intellectuelles et actives.

Adaptez aux nerfs sensitifs l'appareil visuel : le *moi* recevra plus ou moins vite, plus ou moins lentement, plus ou moins profondément, agréablement ou péniblement, selon la qualité de l'organe et de l'impression, la sensation des couleurs, des formes et des mouvements.

Adaptez aux nerfs sensitifs l'appareil olfactif, le *moi* recevra la sensation des odeurs ; — adaptez l'appareil auditif, le *moi* recevra la sensation des sons ; — adaptez l'appareil gustatif, le *moi* recevra la sensation des saveurs ; — adaptez l'appareil du toucher, et le *moi* recevra alors la sensation de la densité, de l'étendue, de la distance, de la dureté.

Une seule force simple et immatérielle reçoit donc ainsi, tout en restant la même dans les cinq cas précités, mais en s'adaptant chaque fois à un nouveau sens, à un nouvel appareil, comme agent de ses manifestations, la perception de cinq sensations différentes : couleur, odeur, sons, saveurs et propriétés des corps. — Ceci est pour l'ordre des faits sensitifs, mais ce qu'il importe d'indiquer à l'élève bègue, c'est ce qui se passe dans l'ordre métaphysique.

Adaptez aux nerfs sensitifs un sixième appareil, organe invisible mais réel, irrécusable, résidant dans les cellules cérébrales, démontré par ses effets qui supposent une cause agissante et que plusieurs savants ont désigné sous le nom de *sens de la pensée*, et l'âme produira les nombreuses manifestations de la faculté intellective.

Les phénomènes de cette faculté comprennent dans la *sensibilité* le pouvoir de distinguer les sentiments qui résultent des sensations ; — dans l'*activité*, la propriété de vouloir et d'agir selon les déterminations qui nous sont suggérées par l'état de notre système nerveux, et l'ensemble des impressions concomitantes ; — dans le domaine intellectuel, la propriété qu'a l'esprit de *percevoir*, d'acquérir des notions, de concevoir des idées, de se souvenir et de coordonner les connaissances reçues pour, à leur aide, établir les sciences, les lettres, les arts ou créer un *langage vocal*.

Prenons en dernier lieu des faits de l'ordre volontaire, ceux que l'on appelle les phénomènes de l'activité.

Adaptez aux nerfs sensitifs et moteurs l'appareil des jambes et des pieds, et l'âme, avec le concours de la *volonté*, produira la marche, la course, la natation (ce dernier acte avec les mains pour auxiliaires); adap-

tez l'appareil des bras et des mains, et l'âme, avec le concours de la *volonté*, produira toutes les industries humaines. Enfin, dernier exemple et plus particulièrement intéressant à notre point de vue, adaptez à ces nerfs sensitifs et moteurs un appareil multiple pour concourir à un seul acte : les poumons, les muscles de la respiration et de l'expiration, la trachée-artère et les bronches, le larynx, la glotte, le pharynx, l'épiglotte, la luette, le voile du palais, la voûte palatine, les fosses nasales, les sinus maxillaires, la langue, les lèvres, les joues, — et l'âme, toujours avec le concours de la *volonté*, produira des *sons* et des *articulations syllabiques*.

L'homme, doué naturellement de la faculté d'analyser et d'imiter, apprendra dans le commerce de ses semblables et avec le secours de la *mémoire*, le langage que ses ancêtres ont créé ; — *et s'il y a quelque embarras dans la réaction nerveuse et musculaire de ses organes, il pourra, grâce à la volonté et à l'éducation, triompher de beaucoup d'obstacles, améliorer son état physique ou même dans certains cas le transformer complètement.*

NOTE B

DU RÔLE DE LA VOLONTÉ DANS L'ORTHOPHONIE

NOTE B

DU RÔLE DE LA VOLONTÉ DANS L'ORTHOPHONIE

« Le redressement vocal du bégaiement est sorti « du domaine de la médecine pour entrer dans « celui de l'enseignement; on ne traite pas le bègue, « on fait son éducation. Le bègue n'a pas un mé- « decin, mais un professeur. — Pour guérir, le « malade n'a pas besoin de l'intelligence, ce n'est « donc pas à elle que le médecin s'adresse, tandis « que c'est à l'intelligence du bègue que le profes- « seur doit s'adresser. »

(*Acad. de médecine*, séance du 5 janvier 1875.)

Dans une de ses séances, où la question du Bégaiement et des vices de la parole faisait l'objet de ses délibérations, l'Académie de médecine a reconnu que le redressement vocal du bégaiement était sorti du domaine de la médecine pour entrer dans celui de l'Enseignement (1).

Ce point une fois constaté et consacré, il nous a paru utile de développer ce sujet en indiquant et en

(1) « Cette vérité, ajoutait l'un des membres de ce corps savant, a été mise en lumière par M. E. Colombat, de l'Isère, dans un mémoire adressé à l'Académie et intitulé : *De l'orthophonie au point de vue pédagogique.* »

démontrant au moyen de quel agent auxiliaire de l'intelligence l'instituteur de bègues doit avec le concours de la méthode d'orthophonie du docteur Colombat, de l'Isère, appliquer pédagogiquement les procédés publiés dans la méthode pour combattre le bégaiement et les différentes variétés de ce vice grave de l'articulation vocale.

Dans l'intérêt de la question qui nous occupe, il est nécessaire tout d'abord de voir sous son double aspect *objectif* et *subjectif*, ce que nous entendons par la parole du libre-parlant (1).

Objectivement, la parole articulée est l'ensemble des mots qui forment le dictionnaire d'une langue et l'ensemble des règles de la syntaxe qui autorisent la combinaison de ces mots entre eux.

Subjectivement, la parole est l'ensemble des multiples évolutions psychiques qui accompagnent la pensée, et l'ensemble des phénomènes physiologiques qui précèdent et déterminent l'expression formulée et sonore de cette pensée.

Au point de vue objectif la parole est donc la prise de possession d'une langue ou mieux la connaissance

(1) C'est-à-dire : non affecté d'un vice idiopathique ou symptomatique de la parole.

de la valeur de *sens* et de la valeur de *son* de chacun des mots du vocabulaire national. Cette prise de possession se fait pour l'entendant-parlant par l'éducation de l'oreille (1), éducation qui elle-même se forme d'abord par la nourrice, par la mère et qui plus tard se développe par le commerce des camarades d'école, par l'instruction des classes, par l'apprentissage d'une carrière, d'une fonction ou d'un métier. Ces diverses influences sont indéniables et deviennent les causes de la bonne comme de la mauvaise élocution, de la bonne comme de la mauvaise prononciation syllabique. On complète en outre l'éducation première par l'analyse des auteurs que l'on lit et l'au-

(1) *Nous disons pour les entendants-parlants par l'oreille...* — Car pour les sourds-muets la prise de possession de la valeur de sens des mots de la langue nationale a lieu par le langage naturel des signes, par la dactylologie, par l'écriture. — Il existe néanmoins, au point de vue de la phonation, un certain nombre de sourds-muets, organiquement privilégiés, qui peuvent seulement comme instruction complémentaire acquérir automatiquement la valeur de son des mots par l'enseignement de l'articulation. Ce dernier enseignement se fait par l'appareil visuel.

Ajoutons, en passant, que cette étude, appelée improprement *lecture sur les lèvres*, doit être appelée *lecture phonographométrique*. — L'expression de lecture sur les lèvres, en effet, laisse entendre qu'on ne fait étudier à ces élèves sourds-muets privilégiés que les lettres labiales, — tandis que dans l'enseignement de l'articulation on sait que l'élève a tout à la fois à étudier la mesure et le dessin des lettres voyelles on glottales et des lettres consonnes gutturales, linguales et labiales.

Nous avons d'ailleurs précisé la valeur de ces manœuvres dans notre méthode d'articulation, à l'usage des institutions de sourds-muets. (École française.)

dition attentive des orateurs et des causeurs érudits que l'on écoute.

La connaissance de la grammaire du langage national étant du domaine exclusif de l'école, soit primaire, soit secondaire, soit spéciale, l'instituteur de bègues n'a pas à l'entreprendre. — Il ne doit dans la seconde période de l'enseignement orthophonique (1), que donner à ce sujet des indications esthétiques et contribuer ainsi par voie complémentaire et purement spéculative au développement littéraire et intellectuel de ses élèves.

Pour plus de clarté et afin de mieux déterminer tout à l'heure le moment psycho-physiologique où apparaît le phénomène du *Bégaiement* et les liens qui existent entre ce phénomène nerveux et les évolutions multiples de la pensée, nous divisons en quatre groupes les faits qui caractérisent les phases de la parole *subjective*.

Cette quadruple série comprend :

Un fait interne, absolument passif, qui n'est autre

(1) Ce second enseignement, non moins utile, non moins indispensable que le premier, est celui qui consiste dans la transition normale et progressive de l'énonciation orthophonique artificielle à une énonciation se rapprochant de plus en plus de l'énonciation orthophonique naturelle et dissimulant complètement les procédés méthodiques de redressement et les procédés prophylactiques qui ont été donnés par le professeur. — Cette seconde partie comprend également l'étude du son esthétique.

que l'impression *faite* sur nous d'un mouvement extérieur dont nous avons conscience;

Un fait substantiel intérieur dans lequel l'objet de l'impression perçue passe en quelque sorte à l'état de matière extra-personnelle sur laquelle l'esprit s'exerce après l'avoir considérée;

Une série confuse d'actes psychologiques pendant lesquels l'esprit, à l'aide du langage, *manipule* la pensée, puis agit, par l'intermédiaire du fluide nerveux, sur les organes de l'appareil vocal pour les engager, les déterminer à énoncer par la voix la pensée revêtue de sa formule correcte et définitive (1);

Enfin, un acte simultanément subjectif et objectif qui n'est autre que *l'expectoration* (2) de la phrase *in se*, rendue sonore par le jeu des muscles internes et externes de l'appareil vocal. Ce quatrième terme de l'évolution cérébrale est *le finale symphonique* de la parole subjective.

La parole *objective* et la parole *subjective* sont donc intimement liées, — la parole objective est indispensable pour activer, faciliter, diriger le tra-

(1) Cette deuxième fraction des actes de la troisième série se rapporte à des phénomènes étudiés en physiologie dans la partie spéciale appelée myologie (partie de l'anatomie qui traite des muscles).

(2) Les auteurs latins ont écrit dans un sens figuré *expectorare*, bannir de son esprit, ôter de sa mémoire.

vail intime de la pensée, puis formuler extérieurement cette pensée par le langage sonore résultant de la parole subjective.

Or, dans ce phénomène de la parole subjective considérée au point de vue de l'exécution, se rencontre un agent important qui intervient incessamment et règle par son autorité toutes les opérations qui concourent à la formation de la parole vocale.

Cette faculté constamment active, c'est la *volonté*. — Les définitions de cet agent spécial du *moi* sont nombreuses et ont donné matière à bien des controverses ; nous nous en tiendrons aux dernières études faites sur ce sujet et nous définirons la volonté : *Une force interne, immanente et agissant en vertu d'actions multiples et complexes sur les nerfs moteurs pour produire spécialement certains mouvements musculaires conformes à l'acte auquel le moi s'est déterminé.*

D'après cette définition, il est facile de voir que la volonté, qui constitue l'individualité propre de l'homme, donne à son activité la direction intentionnelle que comportent les différentes forces mises en jeu par la sensibilité et l'intelligence ; et qu'elle préside non seulement à ces différentes forces, mais

préside encore comme *ressort* à tous les actes psychologiques de l'organe vocal qui ont pour but de manifester extérieurement les modifications préconçues et intentionnelles du langage *in se*.

Étant donné ce rôle spécial de la volonté dans la faculté du langage, on comprendra logiquement son action dans le redressement vocal du bégaiement.

Maintenant, rendons-nous compte, en la précisant, de la cause secrète qui détermine cette infirmité vocale.

Comme tous les faits humains, le bégaiement doit être, selon nous, considéré sous ses deux faces : *interne* et *externe*.

Le bégaiement interne est cette lutte psycho-physiologique qui existe entre les nerfs moteurs transmettant la pensée et les muscles vocaux qui l'expriment par la parole articulée. C'est pendant et après cette lutte muette que les muscles de la phonation, rebelles à l'influx nerveux, tantôt ont des contractions involontaires spéciales, tantôt hésitent, chancellent et se trouvent finalement neutralisés ou arrêtés dans la formation et l'ordonnance du *jet vocal*.

Quand, après de nombreux mouvements spasmo-

diques, cette lutte intérieure cesse d'être muette, alors, apparaît cette expression irrégulière, désagréable, dysphonique de la parole, cette chorée des articulations et cette réitération syllabique qui n'est autre que la caractéristique du *bégaiement externe*.

La division des faits intérieurs psychiques, producteurs et moteurs de la parole sonore, telle que nous l'avons donnée plus haut, permettra de déterminer à quelle série de faits de la parole subjective nous pouvons rapporter *les causes immédiatement génératrices du bégaiement*.

En effet :

Le bègue ne bégaye pas quand il chante ;

Les intermittences journalières du bégaiement et l'inspection anatomique des organes de l'appareil vocal du bègue prouvent que son infirmité n'est pas le résultat d'un vice organique ;

Le bègue, lorsqu'il écrit, n'éprouve aucune hésitation et exprime sa pensée par l'*écriture*, aussi rapidement et aussi correctement que tout libre-parlant.

Ce n'est par conséquent ni dans la première, ni dans la seconde, ni dans la quatrième phase des phénomènes psychiques qui préexistent à l'acte de la parole qu'il faut localiser la cause génératrice du bégaiement.

Reste la troisième phase qui est le « *centre de coordination de la parole* », phase où se parachève le travail du dessin grammatical et orthographique de la pensée et où l'appareil vocal s'apprête à rendre oralement par le langage articulé le dessin psychique de cette pensée.

C'est alors, pendant ce moment psychologique, que se produit cette lutte, cette discordance entre la pensée parlée intérieurement et les muscles de l'appareil vocal chargés de l'expectorer.

Ce point acquis, est-il possible au bègue de paralyser les effets de cette discordance psycho-physiologique qui se *téléphonise* par l'appareil phonateur ?

A cette question on répondra : *oui*, on peut se rendre maître du bégaiement; *oui*, on peut le combattre; *oui*, on peut le *dissimuler* complètement.

Comment arrive-t-on à un résultat aussi absolu ?

1° Par l'enseignement des principes de redressement vocal indiqués dans la méthode d'orthophonie ;

2° Par l'influence de la volonté dirigée méthodiquement pour la pratique des procédés orthophoniques et prophylactiques.

N'ayant pas à exposer ici la méthode Colombat (1),

(1) Voir la note O.

il ne nous reste plus maintenant qu'à démontrer comment la volonté peut agir sur le redressement du Bégaiement.

Chez les êtres intelligents, les véritables transformations, les évolutions définitives du *Moi* doivent provenir de moyens internes. — Les moyens externes ou physiques employés isolément ne donnent que des résultats superficiels et apparents.

Donc le but de la pédagogie, dans l'éducation, consiste à amener l'enfant à vouloir par lui-même et en quelque sorte de lui-même étudier, accomplir et apprendre ce que l'on a l'intention de lui enseigner.

Ou bien encore, en d'autres termes :

Par une série de motifs déterminants, substituer sa propre volonté aux tendances, aux désirs ou aux résistances de l'enfant et substituer cette volonté de façon telle que l'enfant ou l'élève croie n'agir, et de fait n'agisse que d'après ses déterminations personnelles.

Or ici, ce que le bègue doit être amené à vouloir accomplir, c'est une série d'actes volontaires lui permettant de maîtriser et de guider les courants nerveux qui précèdent et accompagnent l'émission de sa parole.

Ce premier travail intime du professeur d'ortho-

phonie sur l'élève, cette action directrice qu'il importe d'exercer demande un temps assez long surtout avec les natures possédant un esprit *indocile* (1).

Il y a, en effet, chez le bègue, de nombreux éléments dysphoniques qu'il s'agit de combattre tour à tour, puis simultanément.

Les principaux éléments dysphoniques, sont :

1° Manifestation du bégaiement devant certaines syllabes spéciales, et prodrome nerveux du bègue obligé de prononcer ces syllabes ;

2° Timidité naturelle aux bègues, provenant de la conscience de leur infirmité ;

3° Influences physiques ou morales ;

4° Tendance congéniale au bégaiement variant selon telle ou telle individualité.

Il suffit d'avoir vu des bègues pendant quelques années pour affirmer que le bégaiement est une des infirmités les plus bizarres et les plus capricieuses qui existent. — Autant de bègues, autant de bégaiements divers ; et bien que le bégaiement au point de vue de ses manifestations puisse se diviser en variétés spéciales plus prononcées et se rencontrant plus souvent, il serait inexact de ramener tous les différents cas de bégaiement à quelques types absolument iden-

(1) Voir la note sur la docilité.

tiques : sur cent élèves bègues réunis dans une salle, il n'y a pas deux personnes bégayant d'une manière pareille aux mêmes passages, aux mêmes mots, aux mêmes lettres.

Une chose à observer chez les bègues, et l'on peut faire cette observation sur chacun d'eux, c'est que le bégaiement a pour caractère distinctif, l'intermittence.

Vous n'en rencontrerez pas un, même celui dont cette affection serait portée au plus haut degré, qui ne compte des jours où il a peu ou pas souffert de son infirmité; c'est une preuve incontestable que l'opinion, quelquefois émise, que le bégaiement est un défaut organique, est complètement fausse. Car, si tel était le cas, le bègue ne serait pas plus capable de prononcer un son aujourd'hui qu'il n'a pu le prononcer hier et il ne pourrait pas mieux le prononcer demain, tandis que ce qu'il n'a pu dire hier il le dit parfaitement aujourd'hui ; demain, ce même mot, cette même phrase lui fera éprouver de grandes difficultés, et ainsi de suite (1).

(1) Cette curieuse dissemblance de forme orale démontre bien que la cause du bégaiement est une tendance psychique intime se révélant avec plus ou moins d'intensité.

Une dysphonie si diversement accentuée, indique naturellement à l'instituteur de bègues sur quel point doivent être portés sa direction orthophonique, son contrôle, ses efforts, ses conseils.

Quand dans la lecture ou le dialogue, le bègue s'aperçoit qu'il va avoir à surmonter une difficulté d'articulation, une torpeur relative du cerveau s'empare de lui et bien avant que le mot qu'il redoute soit à énoncer, il bégaie déjà par prévision ou par affinité, et, ce qui donne naissance à tant de variétés de ce vice de la parole, le bégaiement se produit *tantôt plus tôt, tantôt plus tard;* — cette crise nerveuse se manifeste le plus souvent dans l'exercice de la récitation, parce que, connaissant par avance les mots de la proposition, il est plus vite frappé d'inertie vocale que dans la conversation. Toutefois, dans la lecture à haute voix, il arrive souvent que le même trouble l'agite parce que son œil, parcourant les lignes qui doivent être lues, s'arrête soudain sur un mot difficile qui renferme quelqu'une des syllabes redoutées.

Il n'est pas illogique d'assimiler cette appréhension nerveuse à celle qu'éprouvent certains chevaux ombrageux qui, sur une route, s'arrêtent toujours à côté du même buisson, du même arbre difforme, et

Il est certain que si, étant donné un passage à lire ou une phrase à énoncer, le bègue n'hésite pas oralement pendant une période de temps toujours de la même façon pendant l'émission des syllabes de cette phrase, c'est que la réaction nerveuse accidentelle ou inopinée, qui produit le bégaiement varie selon le tempérament, selon le moral et selon les préoccupations personnelles dans lesquelles se trouve le bègue.

refusent d'avancer comme s'ils étaient réellement en présence d'un grand danger.

Si avant de quitter le logis l'on couvre les yeux du cheval de manière à ne pas lui laisser soupçonner l'objet de sa défiance, il parcourt le chemin sans difficulté.

Il en est de même des bègues, pour qui la méthode joue parfois le rôle de bandeau protecteur.

On atteindra ce but en les accoutumant à combattre, à dominer leur émotion, en leur faisant faire chaque jour certaines manœuvres orthophoniques visant spécialement les syllabes qui les arrêtent et, d'autre part, en les exerçant à modérer *motu proprio* le flux de leur pensée, de façon à avoir le temps de diriger les courants nerveux qui précèdent les contractions musculaires de l'appareil vocal, enfin à articuler les mots d'une phrase en suivant un mode rythmique intérieur.

La volonté du bègue dans cette période de son éducation vocale joue ici, on le voit, un très grand rôle.

Il est une autre cause de troubles qui surexcite le bégaiement : c'est le phénomène nerveux de la timidité (1).

Le professeur habituera le bègue à maîtriser cet état purement subjectif.

(1) Voir la note O.

Les exercices publics de gymnastique phonique et phonétique concourent à donner de l'assurance; les exercices d'orthophonie esthétique pratiqués également en commun amènent peu à peu l'élève à ne plus redouter la présence d'autres témoins, — la satisfaction qu'on éprouve à parler d'une façon plus régulière, plus élégante, rend confiant, affermit la volonté et encourage à tenter de nouvelles épreuves pour vaincre la timidité.

Dans la lutte contre le deuxième élément dysphonique, le rôle de l'instituteur est indispensable, mais celui de l'élève dans l'action interne (1) exercée sur

(1) A propos de la timidité des bègues, nous devons remarquer cependant, que cet état physiologique est loin d'être exclusivement leur partage. — Que de personnes, que d'enfants exempts de toute infirmité vocale sont sujets à cette faiblesse craintive qui les amoindrit aux yeux de tous et les empêche de faire valoir leurs qualités individuelles, les connaissances qu'ils possèdent ! Seulement, chez les bègues, cette timidité, fille de leur infirmité, provoque à son tour une gêne spéciale qui augmente les occasions de chute et rend le phénomène du bégaiement plus intense et par suite plus sensible. Nous ajouterons même ce fait, c'est qu'une fois débarrassés de leur infirmité, beaucoup de bègues non seulement ont perdu toute espèce de timidité, mais tout à coup donnent à leur langage une certaine *insolence de jet vocal*, comme s'ils tenaient à faire dûment et authentiquement constater par tout le monde qu'ils ne sont plus bègues. — D'où il suit que la timidité du bègue procède presque toujours de son infirmité, qu'elle peut en augmenter l'intensité, mais que contrairement à l'opinion générale elle n'en est nullement la *cause efficiente et directe*. De même qu'un individu faible des bras est craintif et redoute de lutter corps à corps, de même on peut affirmer que le bègue est timide surtout parce qu'il a conscience du fonctionnement irrégulier de son appareil vocal.

lui-même est relativement très considérable, car ce n'est que par *l'habitude* qu'il arrivera plus tard à produire instinctivement ce qu'il ne produit d'abord qu'au prix d'un sévère contrôle et d'une réelle application d'esprit.

L'influence de l'atmosphère et du climat, l'influence de la constitution et les influences psychiques sont l'occasion fréquente d'un redoublement d'intensité dans le bégaiement (1).

Il est impossible que les différentes causes antiphoniques disparaissent rapidement, d'une manière complète ; tout au plus, peut-on chercher à enrayer en partie les effets qu'elles tendent à produire. — Ces effets sont d'ailleurs tellement bizarres et irréguliers dans leur intensité et dans leur forme, qu'il serait très difficile de dresser une sorte d'échelle *phonométrique* permettant de les chiffrer mathématiquement. Pour que l'instituteur puisse utilement prémunir son élève contre ces troubles, il importe qu'il reste un certain temps sous son contrôle afin de recevoir en temps *opportun* les encouragements et les indications prophylactiques qui lui permettent d'entraver

(1) Voir la note H, la note I et la note O pour l'étude du troisième elément dysphonique.

la marche de ces manifestations intimes et exceptionnelles. Il importe également d'employer de préférence les diverses manœuvres de gymnastique muette dont le bénéfice est de *brider* pour ainsi dire les ressorts de l'appareil phonateur en l'obligeant à subir le contrôle de la volonté. En dernier lieu, on cherchera à combattre au point de vue moral la tendance vicieuse de mollesse physique et d'insouciance intellectuelle inhérente à beaucoup de bègues. C'est là, on le comprend de reste, une question de puissance nerveuse, de persévérance, de tact et de mesure que le professeur d'orthophonie ne connaît bien qu'après une longue pratique de son art et l'emploi des moyens naturels (1).

La tendance interne au bégaiement constitue le quatrième élément dysphonique, qui est la cause génératrice du bégaiement externe : ce caractère congénial est commun à presque tous les bègues.

Nous avons vu plus haut que l'habitude du bégaiement devant certaines syllabes, que la crainte préalable qu'elle provoque, que la timidité du bègue peuvent être supprimées par l'enseignement orthophonique

(1) On appelle moyens naturels, le jeu des organes de la voix et de la parole qui, sans autre secours que leur propre impulsion, agissent à notre volonté.

et par une éducation vocale spéciale ; — nous avons vu également que les influences physiques ne peuvent être qu'enrayées ; — à plus forte raison, ne peut-on que combattre seulement la tendance interne au bégaiement qui est unie par immanence à la nature même du bègue.

A l'instituteur de bègues revient le soin d'étudier attentivement cette cause secrète de l'infirmité pour accommoder son enseignement au bégaiement qu'il veut redresser.

Dans ce but il tiendra constamment compte du triple mode sous lequel s'affirme l'activité humaine, savoir : le tempérament constitutionnel de l'individu, — la détermination volontaire ou actes engendrés par la réflexion, l'attention, l'examen, en un mot par la délibération, — l'habitude, c'est-à-dire la faculté qui est engendrée par la répétition fréquente des mêmes actes et qui nous porte instinctivement et sans efforts à faire ce que déjà nous avons fait mille fois.

Les trois facteurs qui concourent à la réalisation des actes humains sont donc très intéressants à étudier, pour être dirigés dans le sens du redressement vocal du bégaiement et pour familiariser l'élève avec l'*effort* (1) qui est la plus haute expression

(1) Pour entraîner un jeune enfant bègue à produire volontiers

de la volonté et la meilleure garantie du succès. L'habitude, en effet, lorsqu'elle ne dégénère pas en routine, ne provient pas de la nonchalance, et qu'elle est au contraire le fruit de la volonté, permet d'acquérir par l'usage de l'instrument ou de l'organe, la dextérité, le savoir-faire qui dans la vie de relation aident si puissamment à triompher des obstacles quotidiens de l'existence.

En résumé, au point de vue orthophonique nous devions étudier :

1° La *parole* divisée en parole objective ou mots de la langue avec leur valeur de sens et de son et parole subjective ou synthèse des faits psycho-physiologiques qui aboutissent à l'expression sonore de la pensée ;

2° La *volonté*, force initiale de l'homme qui intervient dans tous les actes individuels et dont l'influence dans la parole subjective est constante ;

3° Le *bégaiement*, infirmité nerveuse, involontaire,

cet *effort vocal*, on évitera d'employer devant lui des mots vagues ou abstraits ; quand ils se présenteront forcément dans la conversation, on évitera alors d'en altérer la prononciation sous le prétexte de la lui rendre plus facile.

Afin que l'enfant bègue, dès le début de son éducation orthophonique, s'habitue immédiatement à coordonner sa pensée, on le forcera à attacher des idées claires et précises aux mots dont il se sert. Ce résultat s'obtiendra en lui faisant prononcer d'abord un certain nombre de mots représentant des objets sensibles et dont le sens sera facilement appréciable.

cependant disciplinable, ayant un double caractère interne et externe, et prenant sa cause dans la troisième phase de l'évolution psycho-physiologique de la parole subjective.

Ceci établi, il fallait démontrer que :

La *volonté* est, dans l'éducation vocale des bègues, le premier instrument dont le professeur doit enseigner l'usage pour appliquer utilement les procédés prophylactiques indiqués dans la méthode orthophonique et combattre efficacement les quatre influences principales qui provoquent, accélèrent et déterminent les phénomènes véritables du bégaiement.

NOTE C

INFLUENCE DE LA MÉMOIRE DANS L'ÉDUCATION ORTHOPHONIQUE

NOTE C

INFLUENCE DE LA MÉMOIRE DANS L'ÉDUCATION ORTHOPHONIQUE.

Comme nous avons examiné le rôle important joué par la volonté dans le redressement vocal du bégaiement, il est à propos d'indiquer ici l'influence obtenue dans l'éducation orthophonique par l'exercice de la mémoire.

Dans l'étude de la récitation, la volonté du bègue est toujours présente : par son action, elle développe les puissances d'attention, de comparaison, de jugement, de souvenir, d'association d'idées, et augmente ainsi la force de la discipline intellectuelle.

Nous allons plus loin, et nous disons que des leçons apprises et récitées sont indispensables pour combattre efficacement le bégaiement.

Les mémoires partielles qui se meuvent différem-

ment quoique agissant d'une manière simultanée sont au nombre de six :

Mémoire des mots,

Mémoire des idées,

Mémoire du langage correct,

Mémoire des règles de la diction,

Mémoire des efforts vocaux antérieurs,

Mémoire, pour les bègues, des nouveaux efforts méthodiques à faire pour redresser oralement une articulation rebelle.

Cette sextuple série de mémoires partielles provenant de la *faculté de la mémoire* correspond forcément dans ses manifestations actives à une série également sextuple d'efforts partiels, identiques dans leur essence, divergents dans leur but mais harmoniques dans leur résultat final. — Une union aussi intime d'actes simultanés de mémoire est pour le professeur d'orthophonie un des plus puissants moyens pour développer chez le bègue l'énergie voulue et l'obliger à articuler, selon la méthode de redressement vocal, les mots qui sont confiés à son esprit et dont il aura plus tard à se servir soit dans l'improvisation instantanée, soit dans l'improvisation fictive.

Le souvenir des mots est dû à une mémoire isolée,

particulière, qui procède d'une aptitude cérébrale *sui generis*, inhérente à telle ou telle personne. L'esprit est doué en quelque sorte d'un appareil mnémotechnique interne qui enregistre spontanément et phonographie une série de syllabes dont parfois on ignore absolument le sens.

C'est un don dans lequel l'intelligence n'a souvent aucune part, qu'il est facile d'augmenter par la pratique et qu'il faut se garder de confondre avec l'intellect : en effet, que d'écoliers récitent une fable de La Fontaine sans y comprendre autre chose qu'une suite mécanique de sons, que d'adolescents récitent des pages entières de latin ou de grec sans y entendre davantage !

Le souvenir partiel du son aide souvent la mémoire des idées et réciproquement. Nous savons, par exemple, que la rime des vers français est un puissant auxiliaire pour les retenir.

En matière de mots, tout le travail de la mémoire, quant au souvenir, est supporté par le sens de l'ouïe, et, quant à la reproduction sonore, par la coordination de mouvements physiologiques.

La mémoire des mots n'implique pas nécessairement la mémoire des idées, et la mémoire des idées n'implique pas nécessairement la mémoire des mots. Ce sont là deux mémoires pouvant avoir parfois entre

elles une très grande intimité, mais qui pour s'entr'aider mutuellement n'en sont pas moins distinctes l'une de l'autre et peuvent exister l'une sans l'autre avec des différences considérables.

La mémoire des idées, qui se confond avec l'intellect, s'acquiert ou existe d'une autre façon que la mémoire des mots, puisque les idées résident non pas dans notre ouïe, mais là où notre entendement les a mises. Cette mémoire est comme une vision interne qui saisit rapidement la connexité d'une chaîne de pensées que l'on a vue ou étudiée.

L'idée est un fait passif ou volontaire ; on la reçoit ou on la provoque. C'est la dernière perception interne des séries de conceptions liées entre elles par la logique, par l'imagination, par l'association ou l'analogie de la forme ou de l'essence.

Cette perception interne suppose déjà un esprit cultivé, doué soit d'une intuition spéciale, soit d'une connaissance étendue des multiples propriétés et affinités des êtres et des choses. Tout en étant une précieuse aptitude congéniale de l'individu, la mémoire des idées est éminemment susceptible de développement par le travail et par la volonté ; toujours elle est la preuve d'un esprit apte à saisir un ensemble synthétique (1).

(1) C'est ainsi que, dans chaque spécialité, la mémoire des idées

Par sa valeur potentielle elle reproduit la suite des pensées qui constitue dans le cas présent de récitation, l'ordre synoptique et la succession graduelle ou mouvementée d'un morceau de prose, de poésie, d'éloquence, etc... elle le fait sans y juxtaposer cependant l'ordre mathématique des vocables qui est dû à cette première mémoire que nous avons appelée la mémoire des mots.

L'intelligence, lorsqu'elle veut *soliloquer*, c'est-à-dire se donner la représentation intime de ses actes, provoque d'abord en elle par l'excitation cérébrale la reproduction du phénomène sonore du mot et en quelque sorte simultanément la reproduction intime des mouvements cérébraux qui enfantent réellement cette impression. Nous prêtons ainsi l'oreille aux opérations tacites de notre pensée que figurent les mots.

Mais il importe avant tout, pour que ce travail rapide ne produise pas de résultat négatif, que notre force d'attention soit telle que le sens propre attaché à

crée les véritables individualités. — Pour le naturaliste, le philologue, le professeur, le médecin, cette mémoire des idées est synonyme de connaissance des lois naturelles, des harmonies sérielles, des sympathies et des antipathies qui existent dans les êtres, dans les mots, dans les lettres ou les sciences, dans le corps humain. — Dans d'autres conditions, pour l'agriculteur, la mémoire des idées est la connaissance des traditions et des procédés agricoles; pour l'ouvrier, c'est la connaissance de tout ce qui a trait à son métier, à son état, et, dans chacune de ces spécialités, elle est l'indice d'une supériorité particulière.

chaque mot soit bien défini dans notre esprit : autrement l'imperfection de notre parole répondrait à l'imperfection de notre pensée et nous prouverions mieux que jamais que nous pouvons avoir la mémoire des mots sans avoir celle des idées, la mémoire des sons sans avoir celle des sens.

A ces deux mémoires se joignent la mémoire du langage correct et la mémoire des règles de la diction. Ces deux nouvelles mémoires sont soumises à une série de règles grammaticales et orthophoniques qu'elles doivent absolument observer.

La mémoire des règles grammaticales n'est autre chose que la connaissance exacte des faits verbaux d'une langue et des lois syntaxiques qui régissent et unissent les mots dans l'ordre exigé par l'usage, les traditions orales et la logique naturelle. Une pareille connaissance suppose en *travail* les facultés d'attention, de comparaison et de jugement s'accordant entre elles pour produire l'espèce particulière d'érudition qu'on nomme la science de la grammaire. Cette science facilite les exercices de récitation intelligente, de même qu'elle simplifie le travail de l'orateur dans l'improvisation, les conférences ou les simples causeries.

Ajoutons que l'étude des lois prosodiques pour les exercices de récitation est également utile, quant à

l'analyse des morceaux de poésie : c'est un des moyens de garantir la mémoire de certains écarts dus à la divergence apparente qui existe entre les règles syntaxiques et les licences poétiques.

Pour la mémoire de la diction il faut non seulement tenir compte des lois naturelles et organiques qui président à la formation du son oral, mais encore appliquer à propos les règles esthétiques de l'orthophonie.

Dans la mémoire des articulations syllabiques des mots, c'est l'attention qui s'exerce et qui grave peu à peu dans l'imaginative du bègue le mode principal et normal gouvernant l'articulation correcte d'un mot. Cette attention est d'ailleurs développée par les gymnastiques phoniques et phonétiques où chaque syllabe est étudiée à part ; elles forment ainsi chacune comme autant d'éléments dynamiques de la parole.

Le point le plus important à obtenir par l'exercice de la mémoire des articulations syllabiques est la permanence de ses effets.

Avec la seule faculté de la mémoire et alors qu'elle serait nativement peu développée, on est certain d'obtenir celle des articulations ; il dépendra toujours du travail de l'élève d'en prolonger indéfiniment la durée. D'où il suit que l'oubli des procédés articula-

toires ne peut résulter que du défaut d'un travail fort simple et de l'absence absolue de la volonté.

Leurs bons effets ne sont pas seulement permanents, ils sont encore progressifs. Ils ne sont pas simplement proportionnels au temps exigé pour le complet redressement vocal du bégaiement, mais dans un rapport beaucoup plus grand. Si dans une semaine, par le souvenir du mode normal des articulations, on obtient un résultat quelconque, dans deux on en obtiendra un quatre fois plus considérable, dans trois, douze fois, et ainsi de suite.

D'un autre côté, ce que cette mémoire a de pénible dans son évolution cérébrale, pour de certains dysphones, diminue continuellement, ainsi que la nécessité de l'exercer.

La mémoire euphonique des sons esthétiques due à l'esprit d'analyse et à l'intuition passionnelle ou psychologique se fortifie elle-même par l'esprit de comparaison et, soit par goût, soit par étude, l'élève restitue bientôt aux mots la valeur mesurée qui leur appartient.

L'application soutenue par la volonté et affermie par le jugement donne peu à peu au bègue la mémoire des efforts vocaux antérieurs et des efforts méthodiques de redressement vocal qu'il doit produire pour rendre telle articulation rebelle. Par une évolution

particulière de son intelligence et l'exercice des autres mémoires il conservera présentes à l'esprit les indications physiologiques rationnelles qui lui ont été données concernant la phonation ; enfin se souvenant des difficultés premières vaincues et des efforts faits dans tel sens pour produire un mouvement d'articulation correct, il se remémorera presque instinctivement la marche orthophonique indiquée par le professeur pour prononcer prestement tel assemblage de lettres, de syllabes, de mots et de phrases.

C'est au concours de ces nombreux efforts intellectuels, qui doivent être liés entre eux et qui se corroborent mutuellement, qu'est dû en partie le redressement vocal du bégaiement ou d'une dysphonie, et incidemment la manœuvre normale et rapide de la parole.

Quand on rencontre une mémoire rebelle, il importe de laisser provisoirement le côté progressif de la méthode d'orthophonie afin de se livrer exclusivement à l'éducation muthonomique de cette mémoire ingrate qui plus tard entraverait l'éducation vocale dans l'exercice si important de l'improvisation.

On sait, d'ailleurs, qu'une mémoire pénible, notamment celle des mots, incite à l'hésitation, au balbutiement ; un manque de mémoire peut être par conséquent un des agents secrets qui disposent d'avance le bègue au bégaiement interne.

Il est dès lors facile de se rendre compte pourquoi dans le redressement du bégaiement les exercices de mémoire sont indispensables puisqu'ils sont pour la mémoire et pour la volonté un sextuple thème d'exercices distincts : mots, idées, langage correct, règles de diction, efforts vocaux antérieurs, nouveaux efforts méthodiques à faire pour redresser oralement une articulation rebelle.

NOTE D

DE LA DOCILITÉ INTELLECTUELLE DANS L'ÉDUCATION VOCALE

NOTE D

DE LA DOCILITÉ INTELLECTUELLE DANS L'ÉDUCATION VOCALE.

En pédagogie, la docilité intellectuelle est cette qualité qui désigne l'enfant comme susceptible d'être dirigé éducativement et comme susceptible d'accepter sans conteste les conseils du maître.

Tel est également, en orthophonie, le double élément qui doit préoccuper le professeur spécial quand il entreprend de combattre le bégaiement, et que l'un ou l'autre de ces deux éléments semble faire défaut.

Sans doute, il n'est pas toujours facile de doter tout d'abord d'intelligence vocale le bègue qui en manque ; mais comme l'enseignement orthophonique, dans le principe, ne comprend que des exercices progressifs et automatiques de phonation, il est certain qu'on trouvera toujours chez n'importe quel bègue une intelligence suffisante pour étudier la no-

menclature et aborder la pratique des exercices vocaux.

Dans la suite, le bègue, affermi par une éducation ultérieure, offrira le spectacle d'une compréhension plus déliée et plus accessible à un enseignement esthétique.

Reste la disposition à obéir, base importante de la docilité et qu'il appartient également au maître de provoquer par tous les moyens qui sont en son pouvoir.

Cette disposition à obéir peut, sans difficulté, naître chez bon nombre de bègues quand ils se sont trouvés quelque temps en rapport avec le professeur.

Elle provient d'un mélange de confiance et de respect. — Si on veut en pénétrer les causes, on remarquera que cette sécurité et cette déférence prennent leur source dans la tenue professionnelle du maître, dans l'efficacité reconnue de la méthode employée, dans la certitude pour l'élève que ses efforts tourneront à son utilité et à son profit personnel.

Toutefois, dans toute éducation et surtout dans l'enseignement orthophonique, un ennemi redoutable se rencontre assez fréquemment, c'est l'*inertie*.

On a peine à le croire, et pourtant on trouve des enfants, des adolescents, des adultes même qui paraissent envisager le redressement vocal de leur

infirmité avec la plus grande insouciance. En vain leur représente-t-on combien leurs parents, leurs amis souffrent de leur bégaiement ; en vain leur met-on sous les yeux les nombreux inconvénients qui résulteront pour eux dans le monde d'une aussi fâcheuse infirmité ; — la satisfaction de leur famille, le souci de leur propre avenir, les conseils de la prévoyance et de la raison n'exercent souvent aucune influence ; ils restent indifférents devant les conséquences qu'ils pourraient si bien éviter. — Cette attitude se prolonge quelquefois de façon à décourager et la famille et le professeur.

Les moyens de la faire disparaître, quand l'élève a accepté le professeur, varient selon le tempérament de l'élève bègue et l'éducation première qu'il a reçue.

Cette inertie volontaire diminue ordinairement par la répétition plus renouvelée des gymnastiques phonique et phonétique, et surtout par l'application immédiate et constante du *rythme*.

En effet, par l'emploi du rythme, on obtient, même chez l'élève indocile, une amélioration instantanée dans l'articulation vocale : — cette première transformation, bien qu'éphémère, est une sorte d'*entraînement* qui permet au professeur de faire envisager au bègue les effets possibles qu'il obtiendra par l'étude postérieure et l'application de la méthode d'ortho-

phonie. La sollicitude et l'influence du maître faisant le reste, la soumission effective du bègue sera bientôt acquise.

La *défiance* est quelquefois un sentiment qu'il importe également de combattre.

Il ne manque pas de bègues qui, sans nier la valeur de la méthode, doutent de la possibilité réelle de redresser leur variété de bégaiement.

Cette défiance tient à bon nombre de raisons dont nous dirons les principales.

Un certain nombre de bègues, ayant eu affaire à des maîtres ne procédant que par tâtonnements ou par application inopportune ou fragmentaire de procédés méthodiques, n'ont obtenu aucun résultat rationnel ou durable ; d'autres, n'observant pas les prescriptions de la méthode qui leur est donnée ou entreprenant isolément, sans le secours d'un professeur spécial et avec les seules indications d'un livre, la tâche de combattre leur infirmité, ne se sont préparé que des déceptions et n'ont inévitablement éprouvé que des ennuis dans le pénible labeur qu'ils se sont imposé.

Comment rendre ces autres élèves plus disposés à accepter le mouvement pédagogique de l'orthophonie?

Comment dissiper les appréhensions qu'ils éprouvent en abordant cet enseignement?

L'exposé clair et précis des procédés prophylactiques de redressement vocal, l'indication de la marche à suivre dans leur pratique, les résultats possibles à atteindre pour supprimer les habitudes prises et les remplacer par de nouvelles, l'explication de la nature du bégaiement et du mode qui permet de le dissimuler, enfin la simplicité, le dévouement et le bon sens, voilà généralement les meilleurs moyens de faire disparaître les germes de doutes regrettables qui paralysent souvent une partie de la soumission morale.

De plus, en mettant sous les yeux des nouveaux bègues les résultats obtenus par leurs devanciers on augmentera chez eux le désir de s'adonner à l'étude de l'orthophonie.

Enfin, par la coutume des exercices vocaux, on cherchera sans cesse à faire ressortir que les difficultés orthophoniques sont précisément une garantie et une assurance du succès, que la méthode professée étant rationnelle est par suite pratique et sûre, que les exercices vocaux même les plus pénibles sont une suite d'anneaux de la même chaîne, — que, par conséquent, logiquement, l'emploi de la méthode doit se faire en totalité pendant un certain temps, — qu'à ce seul prix ils peuvent espérer l'affranchissement du bégaiement et la fin de leur

servage intellectuel et physique ; — par toutes ces considérations, disons-nous, le professeur obtiendra des plus soupçonneux les deux éléments principaux de la discipline intellectuelle.

Nous avons vu aussi des bègues indociles sans mauvaise volonté ; c'est-à-dire que si les procédés théoriques indiqués dans la méthode étaient acceptés par eux avec docilité, le contraire avait lieu dans la pratique.

Expliquons-nous par un exemple :

Supposons que pour pouvoir parler avec facilité, il faille, toutes les fois qu'on parle, exécuter certain acte qui exige de l'attention de la part de l'esprit, et que, l'élève, malgré son bon vouloir, par l'effet seul de l'impétuosité naturelle ou de l'irrésolution de son caractère, ne puisse conserver cette attention d'esprit indispensable pour l'application des procédés de redressement ; pourra-t-on dans ce cas considérer l'élève comme indocile ? Assurement non ; car, si étant mis en pratique, les procédés théoriques sont capables de triompher de la partie externe de son infirmité vocale, ils seront, à cause de son manque d'énergie et malgré son réel bon vouloir de travailler, sans puissance sur la partie interne, savoir « l'éducabilité » de son caractère. C'est cela seul qui empêchera l'élève d'être *docile*, et c'est cela seul qui, dans

ce cas particulier, empêchera les procédés orthophoniques d'être prophylactiques.

Au point de vue pédagogique qui nous occupe, la docilité du bègue est quelquefois un légitime sujet de satisfaction ; car, outre le résultat particulier nous sommes assurés que l'élève, dans cette lutte constante contre son infirmité, a fait l'acquisition de qualités personnelles qui ne contribueront pas peu à son bien-être intellectuel et au parachèvement de son éducation.

Au contraire, le bègue qui ne sait pas se plier à l'enseignement orthophonique ou qui n'essaye pas de se réformer, observons-le :

N'ayant pas le courage de lutter contre son infirmité, il s'abandonne et s'isole peu à peu ; — la négligence, la paresse, l'insouciance le dominent, et demain, avec ce relâchement du caractère, arriveront les habitudes vicieuses, l'ignorance, une timidité exagérée qui n'est plus alors que la honte de lui-même.

On ne saurait dire jusqu'à quel degré d'abaissement peut descendre une telle nature, quand on n'a pas apporté à temps un remède à ses déplorables tendances.

Tant il est vrai que les diverses branches de l'enseignement se prêtent un mutuel appui et exercent l'une sur l'autre une influence réelle et visible de

conséquences ; tant il est vrai qu'en développant d'une manière appropriée à l'entendement les utiles notions du devoir, on systématise l'éducation morale par l'éducation psycho-physiologique ; — tant il est vrai enfin qu'habitués à veiller sur eux-mêmes, les bègues, notamment, deviennent aptes à se gouverner dans l'évolution tout intime de la voix, évolution qui réclame simultanément le double concours de la discipline intellectuelle et de la discipline physique.

APPENDICE DE LA NOTE D

DU BÉGAIEMENT CHEZ LES ENFANTS ET CHEZ LES ADULTES

APPENDICE

Les effets du bégaiement sont-ils plus aisés à combattre chez les enfants que chez les adultes ?

Si dans cette question l'on s'en tenait aux premières apparences, on risquerait souvent de se tromper.

L'appareil articulateur chez les enfants étant pour ainsi dire plus vierge, les habitudes vocales moins enracinées, on peut, lorsque l'enfant est docile dès le début de ses études, obtenir *automatiquement*, plus promptement que chez les adultes, une phonation relativement satisfaisante ; chez les adultes, au contraire, les mauvaises habitudes de l'appareil vocal au point de vue *voix*, étant plus enracinées, jouent pendant plus longtemps le rôle de forces perturbatrices.

Comme dans l'enseignement orthophonique le côté automatique est secondaire, et qu'il s'agit d'obtenir, non des améliorations éphémères, mais un résultat positif, la question du redressement vocal chez les enfants et chez les adultes change par conséquent de face.

On sait que l'instruction orthophonique du bègue

doit comprendre non seulement la pratique des articulations, l'éducation de la pensée, mais encore la régularisation des phénomènes psychiques de la parole par la direction de la volonté et de la mémoire.

Or, chez les adultes, ce résultat final et substantiel est atteint beaucoup plus tôt que chez les enfants.

Si l'on considère, en effet, que la triple éducation précitée nécessite de la part des bègues une persévérance dans le travail, une somme d'attention, un esprit de comparaison dont les adultes sont plus capables que les enfants (1) ; si l'on considère en outre que l'enfant est moins susceptible de fournir les *énergies constantes* dont il a besoin pour la discipline de la pensée et la persistance de la volonté, on comprendra qu'en dépit des conditions locales de l'appareil phonateur plus favorables chez l'enfant, l'évolution ultime de l'éducation orthophonique est plus rapidement et plus solidement accomplie chez les adultes que chez les enfants.

Des centaines d'exemples viennent confirmer cette vérité, que l'on peut d'ailleurs établir d'une manière conjecturale.

(1) Signalons ce fait que le bégaiement n'apparaît réellement chez les enfants qu'à l'âge où commence à s'établir chez eux l'esprit de comparaison, l'association des idées, c'est-à-dire de 5 à 10 ans. Auparavant, leur bégaiement est comme *informe* et à peu près latent.

NOTE E

DU BÉGAIEMENT DANS LES CLASSES AISÉES ET NON AISÉES

NOTE E

DU BÉGAIEMENT DANS LES CLASSES AISÉES ET NON AISÉES.

L'homme qui jouit des avantages de la fortune puise ordinairement dans cet élément de sécurité matérielle, tantôt une confiance excessive en lui-même, tantôt des habitudes de nonchalance corporelle, tantôt une trop grande indépendance de tenue d'esprit.

Aussi est-il plus disposé à se soumettre à tout ce qui exige une contrainte physique.

Cette absence d'énergie musculaire des organes se trouve également quelquefois chez les bègues non fortunés mais instruits quand ils s'escriment à faire des exercices vocaux.

Leur instruction même est parfois une cause accélératrice de bégaiement. — Chez eux, en effet, les idées étant plus abondantes et le jet grammatical plus

prompt, l'influx nerveux se produit avec une plus grande rapidité et donne à l'appareil vocal des courants d'une intensité plus déréglée.

Il en est, sans doute, qui font de sérieux efforts pour pratiquer les règles articulatoires, mais on en rencontre qui aiment mieux donner publiquement cours à la manifestation de leur bégaiement que de les appliquer et semblent ainsi redouter d'être pris en flagrant délit de discipline orale. — D'autres boudent en quelque sorte contre leur vice de parole sans faire le moindre effort pour bien parler.

Dans la classe nécessiteuse, chez les personnes qui n'ont reçu qu'une instruction rudimentaire, le flot d'idées que nous signalions tout à l'heure est moins à redouter, car la construction de la phrase se formant plus lentement, elles sont moins portées à s'exprimer à la hâte.

D'un autre côté, habitués à la lutte par le soin de la vie matérielle, les bègues ouvriers, en vertu de l'éducation mécanique acquise par l'apprentissage d'un métier manuel, sont mieux préparés à la continuité d'un exercice physique qui s'affirme par la mise en mouvement journalière des organes externes du corps. — Enfin le milieu secondaire dans lequel ils vivent et leur docilité naturelle font qu'ils mettent plus tôt et plus volontiers en usage les conseils et les

leçons donnés par le professeur d'orthophonie.

Or, on sait que pour diriger le travail de redressement et favoriser l'évolution phonique, une bonne volonté exempte de toute indécision et de tout préjugé est indispensable chez l'élève.

Les observations qui précèdent visent surtout la première phase de l'éducation orthophonique.

Dans la deuxième phase de l'enseignement vocal, c'est le contraire qui peut avoir lieu.

On a vu que la deuxième phase de l'enseignement est le complément indispensable de notre méthode. Cette étude (orthophonie esthétique) fait disparaître ce qu'il y a, dans les gymnastiques phoniques préparatoires, de trop précis, de trop anguleux ou de trop mathématique pour l'émission euphonique des mots. Elle rétablit la vérité harmonique de l'articulation et finalement la dépouille de son caractère automatique qui, au début du redressement du bégaiement, sert à l'élève de guide et de défense dans la production saccadée de ses syllabes.

Or, dès que les bègues instruits ont envisagé les ressources que cette seconde éducation leur apporte, ils acceptent alors plus volontiers la première marche pédagogique qui avait d'abord soulevé leurs préventions.

Toutefois, pendant la direction du second enseigne-

ment, le professeur est obligé de lutter contre un nouvel obstacle qui souvent retarde le redressement complet du bégaiement des personnes instruites.

Le côté esthétique de l'orthophonie les intéressant plus vivement que les bègues non instruits, ils y sont plus sensibles et, le comprenant mieux, s'y livrent souvent avec trop d'ardeur. Cette séduction les entraîne à délaisser trop tôt les exercices rythmiques qui leur sont indispensables tant qu'ils n'ont pas accompli l'évolution définitive de leur éducation vocale.

A ce moment, apparaît le même phénomène de distraction dangereuse que celui qui se produit chez les élèves d'un conservatoire qui apprennent soit la musique instrumentale, soit la musique vocale. — Dès que le professeur leur a enseigné quelques airs de composition suivie, ils abandonnent soudain les gammes, les exercices de solfège, si nécessaires au maintien et au développement de leur talent pour s'adonner exclusivement aux airs qu'ils viennent d'apprendre. — Le professeur d'orthophonie doit mettre ses élèves en garde contre cette tendance qui leur fait perdre souvent le fruit de leurs efforts antérieurs.

NOTE F

DU BÉGAIEMENT IMAGINAIRE

NOTE F

DU BÉGAIEMENT IMAGINAIRE.

Il n'y a pas que les vrais bègues qui bégaient. — Il existe en effet une catégorie de personnes qui, quoique n'ayant aucune tendance congénitale au bégaiement, aucune prédisposition au bredouillement ou au balbutiement, s'imaginent être bègues. Ces personnes contractent involontairement de plus en plus une sorte d'ânonnement spécial parce qu'elles ne savent poser la voix ou produire couramment le jet vocal.

Le bégaiement imaginaire dont les manifestations peuvent devenir extérieurement analogues à celles du bégaiement essentiel résulte quelquefois également d'un jeu bizarre de l'esprit, produisant le phénomène cérébral de la monomanie oratoire. — Tous les jours ne rencontrons-nous pas ainsi, dans un autre ordre d'idées, des personnes qui, ayant l'imaginative de la

musique, de la peinture, de la poésie, cultivent l'un de ces arts sans avoir les aptitudes voulues pour y réussir? — Ceux qui ont la *fièvre* du langage et qui ne peuvent exprimer rapidement leur pensée, se frappent aussi, par analogie, de cette idée qu'ils sont bègues.

On a surtout observé cet état anormal chez les hommes ayant reçu une éducation complète. — La variété de leurs connaissances littéraires, la société qu'ils fréquentent, où l'art de bien dire est en honneur, leur ont donné le violent désir de briller par ce côté. Malheureusement pour eux, leur impuissance à discourir inopinément sur un sujet quel qu'il soit, les déconcerte, et après plusieurs essais infructueux, irrités de ces maladresses qu'ils constatent eux-mêmes, ils s'obstinent à regarder cette dyslalie cérébrale (1) comme la preuve manifeste d'une impuissance vocale. Le dépit qu'ils ressentent à ne pouvoir satisfaire leur amour-propre détermine chez eux, au point de vue de la phonation, une raideur gutturale caractérisée par un frémissement fébrile de la glotte. Ce frémissement est la marque évidente de leur préoccupation.

Un exemple fera mieux ressortir les divers carac-

(1) Cette dyslalie résulte en général d'un manque de mémoire des mots.

tères sous lesquels se manifestent ces phénomènes dyslaliques.

M. A. B., âgé de quarante ans, homme lettré et maître d'une fortune considérable, ayant étudié inutilement pendant dix ans l'art de la diction, est venu nous prier de lui corriger un *vice grave de la parole* qui se produisait, disait-il, seulement dans les soirées qu'il fréquentait cependant volontiers. Là, il lui était alors impossible, malgré les encouragements de ses amis les plus intimes, de se décider à prendre la parole. M. B. racontait même que, quand il voulait, après de grands efforts de volonté, se mêler à un entretien, il était obligé de se commander, soit de faire un faux pas, soit de tousser fortement, soit de heurter un siège afin d'avoir ainsi, en s'excusant de sa maladresse feinte, un prétexte tout trouvé d'engager la conversation avec les personnes qui, par politesse, répondaient à ses paroles d'excuse.

Pour lui, c'était du bégaiement.

Il ne nous fut pas difficile de nous convaincre bientôt que ce qu'il appelait *bégaiement*, n'était qu'une aphonie nerveuse résultant d'une imagination apeurée.

Cependant comme M. B. se trouvait chaque jour avec des personnes habiles à manier la parole et qu'il souffrait réellement de son manque d'aplomb

vocal, nous nous décidâmes à entreprendre son éducation orthophonique et nous adoptâmes le mode particulier employé pour le redressement vocal d'une des variétés du bégaiement gutturo-tétanique.

Nous eûmes soin de plus d'utiliser pour l'étude de la diction esthétique la propension ou plutôt le besoin de notre élève de parler en public.

Ce fut une grande joie pour lui quand, sans la moindre hésitation, il *posa* normalement *sa voix* et put dire des vers dans un salon avec succès.

L'éducation orthophonique poursuivie dans le même sens pendant deux mois se termina très heureusement.

Il en est donc de ces faux bègues comme de la plupart des malades imaginaires : pour les guérir plus sûrement, il faut paraître abonder dans leur sens (1), leur faire saisir de temps en temps le tra-

(1) Un maçon, sous l'empire d'une monomanie qui pouvait dégénérer en folie absolue, croyait avoir avalé une couleuvre; il disait la sentir remuer dans son ventre. Un chirurgien de l'hôpital Saint-Louis, à qui il fut amené, pensa que le meilleur, peut-être le seul moyen pour guérir ce monomane, était de se prêter à sa folie. Il offre, en conséquence, d'extraire la couleuvre par une opération chirurgicale. Le maçon y consent. Une incision longue, mais superficielle, est faite à la région de l'estomac; des linges, des compresses, des bandages, rougis par le sang, sont appliqués. La tête d'une couleuvre, dont on s'était précautionné, est passée avec adresse entre les bandes et la plaie. « Nous la tenons enfin, s'écria l'adroit chirurgien ; la voici. » En même temps, le patient arrache son bandeau ; il veut voir le reptile qu'il a nourri dans son

vail d'amélioration qui se produit chez eux, et enfin, au moment psychologique voulu, leur faire dûment constater que le résultat recherché est enfin obtenu.

C'est là surtout une question de transformation intellectuelle.

Mais, de même que, chez le malade imaginaire, il y a une tendance morbide qu'il est impossible de nier, de même chez le bègue imaginaire on trouve une réelle affection morale qui mérite d'attirer l'attention du professeur d'orthophonie.

Cette anomalie a son contraire : dans les classes aisées, il existe des bègues qui, bien qu'affectés d'un bégaiement très accentué, prétendent, même en venant d'un département éloigné pour nous consulter, n'être tout au plus affligés que d'un léger vice de parole.

Pour entreprendre le redressement vocal de ces sortes d'infirmes, les difficultés abondent au moment où il s'agit d'assurer pour l'avenir la bonne pratique de la méthode.

Ce singulier entêtement a sa cause dans un amour-propre excessif du bègue qui ne veut point, tout en

sein. — Quelque temps après, une nouvelle mélancolie s'empare de lui ; il gémit, il soupire ; le médecin est rappelé. « Monsieur, lui dit-il avec anxiété, si elle avait fait des petits ? — Impossible ! C'est un mâle. »

le recherchant, admettre le contrôle des autres; il ne saurait accepter les conseils que s'ils lui sont donnés pour une particularité vocale qu'il croit moins blessante que le bégaiement — et pourtant l'intensité des manifestations est telle parfois qu'il n'est point d'oreilles, si inexpérimentées qu'elles soient, qui s'y pourraient méprendre.

Lorsque l'élève est intelligent et que plus tard son esprit soucieux de son intérêt reconnaît la valeur des observations qui lui sont faites, les difficultés alors sont aplanies.

NOTE G

DES EXERCICES VOCAUX
ET DE LEUR INFLUENCE PHYSIQUE
SUR LE BÉGAIEMENT

NOTE G

DES EXERCICES VOCAUX ET DE LEUR INFLUENCE PHYSIQUE SUR LE BÉGAIEMENT.

Les instituteurs de bègues se sont exagéré au point de vue organique la valeur finale des exercices vocaux.

Ils ont attribué aux diverses gymnastiques de phonation qui en font partie une *influence physique* très prononcée.

Cette influence cependant n'existe pas et ne saurait exister.

Chez les bègues, en effet, les muscles phonateurs ne sont ni déformés, ni insuffisamment élastiques, encore moins peut-on les accuser d'être incomplets dans leur essence et dans leurs multiples combinaisons, — leur fonctionnement régulier dans le chant le démontre suffisamment; — ce n'est donc que par contre-coup, par une espèce de choc en retour que

les exercices peuvent agir sur les muscles vocaux.

Le véritable but des exercices phonétiques est de préparer et d'habituer le bègue à faire usage de la volonté devant certaines syllabes rebelles. — Ils habituent également le bègue à être constamment en garde sur lui-même, et comme le bégaiement externe n'est que la manifestation du bégaiement interne, il est constant que si l'influx nerveux qui accompagne tout mouvement intellectuel se trouve discipliné par ces exercices, d'autre part l'activité physiologique des muscles vocaux subira alors l'ascendant de l'influx nerveux, ascendant qui, par un résultat forcé de l'habitude, leur dictera méthodiquement et instinctivement les mouvements prophylactiques à accomplir. Les exercices phoniques ne produisent donc sur les muscles qu'une action médiate et indirecte.

Un exemple fera mieux saisir la nature de cette influence.

Nous avons dit que dans la lecture certains bègues, dont l'œil a parcouru à l'avance les quelques mots qu'ils ont à prononcer, se trouvent tout à coup arrêtés, hésitent et finalement bégaient devant certaines syllabes que pourtant ils articulent, par intermittences, sans la moindre difficulté.

Or, observation curieuse, lorsque le bègue chante et qu'il articule les paroles qu'il a à chanter, il sem-

blerait que la même hésitation dût se produire et que le bégaiement préalable occasionné par des syllabes qu'aperçoit à l'avance son œil dût également dans le chant le troubler, l'arrêter et le faire hésiter. Il n'en est rien cependant; le bègue voit parfaitement ces syllabes qu'il redoute tant dans la voix parlée et il n'en continue pas moins et sans la moindre inquiétude à chanter. — Pourquoi cela? — C'est que, dans le chant, il se sent maître de son organe vocal; il sait, depuis son enfance, qu'il n'a pas à redouter de bégaiement et sans s'en douter il fait instinctivement l'application du rythme prolongé qui constitue une des surfaces de nos procédés méthodiques.

Les exercices orthophoniques ont pour but précisément de procurer au bègue la même sécurité mentale et, en le familiarisant chaque jour avec certaines articulations pénibles à prononcer, de lui permettre, puisqu'il s'agit ici de lecture à haute voix, de continuer à lire sans être émotionné par l'approche de telle lettre ou de telle syllabe.

La discipline de l'appareil vocal est la conséquence d'un travail orthophonique, mais la valeur potentielle de cette discipline ne vient qu'en second lieu puisque le véritable but poursuivi dans le redressement vocal du bégaiement est la discipline des actes générateurs de la *parole* IN SE et simultanément la discipline des

éléments divers de la volonté qui précèdent et accompagnent la parole.

Nous pensons qu'il est utile, à ce propos, de répéter combien la pensée de redresser le bégaiement en trois ou quatre semaines est imprudente.

Qu'après quinze ou vingt jours d'efforts redoublés, on obtienne un résultat relativement satisfaisant, c'est possible; qu'il y ait une amélioration appréciable dans l'élaboration régulière de la voix et dans l'émission normale des mots, c'est encore possible, c'est même exact; mais il est de toute évidence que le bègue, n'ayant pu se familiariser qu'avec un des côtés sommaires d'une méthode trop vite inculquée, ne pourra pas dans l'imbroglio d'exercices se succédant rapidement ou forcément mal coordonnés acquérir la présence d'esprit nécessaire pour lutter avantageusement contre son infirmité.

La faculté de contracter des habitudes n'étant pas la même chez tous les hommes, il est impossible de fixer d'une manière précise l'époque où l'application d'une méthode cessera d'être un art, c'est-à-dire sera applicable sans la volonté persévérante et par la seule force de l'habitude. — A plus forte raison, ces dispositions sont-elles nécessaires quand il s'agit de

redresser un vice de parole dont le caractère distinctif est l'intermittence.

Il nous est arrivé, dans bien des cas, d'obtenir aussi, même après quelques jours d'efforts et quelques principes méthodiques, une prononciation rythmiquement correcte.

Ce fugitif résultat facile à obtenir par le professeur est, malheureusement pour les bègues mal renseignés, encore exploité en France et à l'étranger par des spécialistes inconséquents (1).

On nous avait conseillé de rapporter dans une note spéciale l'historique des redressements vocaux que nous avons obtenus dans nos cours officiels et dans nos cours particuliers; nous avons écarté ce conseil.

La meilleure manière de prouver l'efficacité des procédés indiqués dans une méthode d'enseignement et le moyen le plus digne de la vulgariser consistent, selon nous, à attendre patiemment les occasions favorables de la faire connaître. Les provoquer par des citations personnelles, c'est imiter les imposteurs quelle que soit la vérité de leurs témoignages. D'ailleurs, les certificats sont toujours bons, on n'en montre jamais de mauvais.

(1) L'enseignement de la parole aux sourds-muets se trouve généralement, encore aujourd'hui, dans des conditions analogues d'exploitation.

L'éducation vocale a besoin d'être entreprise avec plus de réserve, de conscience et d'étude.

En présence d'un instituteur qui viendrait nous dire : « Voilà un élève qui était paresseux ; je l'ai guéri de sa paresse, après quelques jours d'efforts pédagogiques..... » — Si nous sourions à cette déclaration et pensons que ce n'est pas un éducateur bien expérimenté puisqu'il ignore qu'une tendance ne se supprime pas en quelques jours, — nous pouvons également affirmer qu'en se servant d'un *modus faciendi* rapide pour supprimer le bégaiement, on ne paraît pas connaître la nature-habitude de ce vice grave de la parole.

Bien qu'il ne faille pas attribuer aux exercices orthophoniques un but, une destination qu'ils n'ont pas, nous devons également dire que négliger la pratique de ces exercices est une faute sérieuse qui peut devenir funeste aux élèves bègues.

Il arrive en effet ceci dans certains cas :

Lorsque, soit par insouciance, caprice ou timidité, le bègue se détourne de l'observation exacte des procédés orthophoniques de la méthode, il contracte peu à peu, par suite de cette suspension prématurée, une élocution vicieuse qui souvent dégénère en vice de parole plus ou moins dessiné. Pour peu que ces exercices soient négligés, l'harmonie qui les unit et

qui fait valoir le résultat définitif extérieur de leur application se trouve par le fait brisée et, au lieu d'une diction précise, c'est une diction incorrecte et douteuse qui apparaît ; — le bégaiement peut être masqué, mais il fait place alors à des blésités de différents genres, dont l'origine est due à ce manque de suite dans la pratique des séries *phonométriques* des articulations. — C'est ainsi que dans un morceau d'ensemble exécuté par divers instruments dont le but final est de concourir à un effet harmonique *simultané*, *un* et *complet* dans sa variété, si l'un des exécutants vient à oublier la mesure et à jouer à contre-temps, l'effet général est manqué et, au lieu de l'ensemble harmonique attendu, se produit une suite de cacophonies qui, se succédant, jettent le trouble et la confusion parmi les autres exécutants. — La négligence apportée dans la pratique des exercices vocaux oblige souvent l'élève à commencer une autre éducation orthophonique, pour redresser l'articulation défectueuse dont il vient de contracter l'habitude.

Le meilleur moyen d'éviter cette mésaventure est de contraindre les bègues à pratiquer régulièrement les exercices de redressement vocal qui s'appliquent à leur espèce de bégaiement. Ils doivent non seulement les exécuter minutieusement, mais même forcer plutôt la note en exagérant pour ainsi dire l'articu

lation de certains groupes phonétiques. Quand la leçon est terminée, ils pratiqueront encore en dehors du professeur ces gymnastiques glottales, gutturales, linguales et labiales, et ils y reviendront régulièrement de temps à autre pour entretenir et augmenter la souplesse nerveuse et *tactile* du jet vocal.

En agissant ainsi, le bègue sera assuré de neutraliser de plus en plus sa tendance interne au bégaiement.

NOTE H

DE LA DOMINANTE CHEZ LES BÈGUES

NOTE H

DE LA DOMINANTE CHEZ LES BÈGUES.

Les physiologistes, comme les psychologues, ont constaté que tout individu subit, dans les actes importants ou secondaires de son existence, l'influence constante d'une qualité maîtresse, qualité qui donne à ces actes un caractère propre et distinctif.

Ce cachet autographe de la personnalité, ce signe authentique se trouve dans toutes les affirmations du *moi;* dans l'expression de la physionomie comme dans le geste, dans la parole comme dans les attitudes volontaires ou involontaires de la vie de relation : c'est donc, à proprement parler, la caractéristique même de l'individu, et c'est ce que nous appelons la *domi-*

nante. Elle s'accentue par habitude et nous la retrouvons dans chacune des exceptions saines ou maladives, vertueuses ou vicieuses qui se déroulent au sein de toute évolution vitale.

Dans le bégaiement ou plutôt chez les bègues, en dehors de la dominante générale, on remarque de plus une *dominante* dysphonique, c'est-à-dire une tendance plus particulière dans un cas donné à provoquer le bégaiement.

Cette observation est d'ailleurs la clef du véritable diagnostic du bégaiement.

La dominante dysphonique n'est pas toujours saisissable au premier examen. Elle ne se révèle parfois qu'après une étude attentive et un contrôle prolongé des diverses manifestations du bégaiement. La difficulté de pénétrer ce secret, que le bègue ignore lui-même très souvent, est certainement une des raisons qui peuvent retarder le succès définitif du redressement vocal entrepris par le professeur. — Faute de pouvoir discerner puis de subjuguer cette dominante, l'éducation de la voix ne produira que des améliorations transitoires.

La question vaut donc la peine d'être signalée et, dans l'état actuel de la science orthophonique, nous la considérons comme fort importante.

En vertu de son caractère essentiellement ner-

veux, le bégaiement offre, dans ses manifestations, des phénomènes si bizarres et si complexes, qu'il devient à peu près impossible parfois à l'observateur même expérimenté de discerner, dans les premiers temps, le *caractère spécifique* de la dominante.

Nous disons : le *caractère spécifique*. — La dominante, en effet, peut résider, pour tel bègue, matériellement en quelque sorte, dans telle articulation; pour tel autre bègue, exclusivement dans tel état nerveux; pour celui-ci, dans une propension à la timidité, à la crainte; pour celui-là, dans diverses conditions physiques, extérieures ou malsaines qui réagissent sur les organes vocaux. — Il y a tant de cas multiples où cette dominante peut élire domicile chez le bègue qu'il faudrait, pour les énumérer, passer en revue toutes les modifications physiques ou morales dont la nature humaine est susceptible.

La dominante dysphonique est indépendante de la tendance congéniale au bégaiement.

La tendance est la cause génératrice, persistante et immanente à l'individu.

La dominante dysphonique ou dominante syllabique et muthonomique est l'occasion particulièrement personnelle du bégaiement, elle apparaît dans cer-

taines circonstances données auxquelles elle emprunte sa tonalité individuelle. Plus tard, dans le roulement phonétique, la parole bégayée, à son tour, signale avec plus ou moins d'intensité la présence de la *dominante*.

La découverte de la dominante est donc une œuvre de patiente et attentive investigation pour le professeur ; elle se révèle à lui par l'observation prolongée de la tenue vocale du bègue, dans la conversation, dans la lecture, dans la récitation, dans l'improvisation fictive ou surtout l'improvisation réelle ; elle se révèle aussi par l'expérimentation de tel ordre d'exercices orthophoniques, par la réitération et la comparaison de ces exercices entre eux dans les divers états moraux et physiques du bègue ; états qu'il importe de provoquer et que l'on doit saisir quand ils se présentent.

Lorsque la dominante est connue et que le professeur possède bien, au point de vue vocal, sa véritable physionomie, l'éducation de la volonté, l'éducation orthophonique, l'enseignement technique de la parole, en un mot tout ce qui contribue à cette formule générale : *Éducation vocale* sera dirigé contre la dominante pour en paralyser les funestes effets, on ne les supprimera qu'en la combattant elle-même.

Voilà, en ce qui concerne la dominante du bégaie-

ment, le moyen le plus efficace pour l'application utile de la doctrine orthophonique ; il en est une autre que simultanément le professeur emploiera et le sujet même que nous traitons l'indique naturellement.

Dans tout caractère, avons-nous dit au commencement de cette note, se rencontre une force maîtresse qui apparaît dans chacune des actions de l'individu. Cette dominante qui imprime une direction spéciale à chaque homme et donne à la couleur de son tempérament une nuance propre, le professeur doit également l'étudier, la trouver, la reconnaître, pour finalement l'utiliser, elle aussi, dans l'instruction technique de l'orthophonie et l'éducation esthétique de la voix. Elle varie naturellement selon les individus, et c'est ce qui explique la nécessité d'ordonner pour chaque bègue, dans l'ensemble général des exercices de redressement et des actes d'éducation vocale, un ensemble d'exercices et de direction pédagogique applicable à lui seul et plus particulièrement profitable à son infirmité vocale.

Concluons de ce qui précède que l'observation psychologique du bègue est aussi indispensable pour obtenir des résultats utiles que l'analyse des manifestations phénoménales du bégaiement est nécessaire pour appliquer un système avantageux d'exercices

et de conseils orthophoniques. Tant il est vrai que le redressement vocal du bégaiement est, dans l'ensemble des moyens employés comme dans le cycle des procédés orthophoniques enseignés, une œuvre de pédagogie prophylactique.

NOTE I

DE L'INFLUENCE MÉTÉOROLOGIQUE PENDANT LE REDRESSEMENT VOCAL DU BÉGAIEMENT

NOTE I

DE L'INFLUENCE MÉTÉOROLOGIQUE PENDANT LE REDRESSEMENT VOCAL DU BÉGAIEMENT.

On sait que le bégaiement, par cela même qu'il résulte d'une affection nerveuse, subit parfois des redoublements d'intensité dus aux divers changements de saison et plus particulièrement aux changements brusques de température (1). Ce redoublement d'intensité s'explique facilement, si l'on songe que le poids de l'atmosphère sur une personne varie de 15,000 à 18,000 kilogrammes, selon la taille et la surface corporelle. — Une diminution ou une augmentation subite de la densité de l'air peut amener un changement soudain de quelques centaines de kilos dans le poids de la colonne d'air supportée.

Or, les bègues et toutes les personnes dites à tempérament nerveux sont excessivement sensibles à ces

(1) Voir la note O.

variations de la pression atmosphérique, et ce n'est pas sans raison qu'on les assimile, en quelque sorte, à de véritables baromètres vivants.

Pendant l'hiver et pendant l'été, on a remarqué également que le bégaiement augmentait, tandis qu'il diminuait au printemps et à l'automne lorsque ces saisons étaient tempérées et humides.

L'air sec des gelées et des grandes chaleurs agit toujours en sens inverse.

Que se passe-t-il, en effet?

Les liquides, les humeurs, les diverses vapeurs qui, dans le corps de l'homme, font équilibre à la colonne d'air et dont la densité, en outre, change, de leur côté, avec la température ambiante, opposent à la pression atmosphérique une résistance d'une efficacité variable, selon leur degré de dilatation. De là, dans les énergies distribuées incessamment dans l'économie animale par les agents du système nerveux, une division plus ou moins grande, ou, selon les cas, une multiplication plus ou moins importante des forces actives de la vie. De là, par conséquent, un état fébrile diversement accentué qui se traduit de mille manières selon les personnes, et pour les bègues par une surabondance de prédispositions au bégaiement.

Les bègues n'ignorent pas cette tendance dysphonique qui les assaille d'une manière soudaine et les

surprend accidentellement dans les perturbations atmosphériques.

La plupart d'entre eux jugent d'avance, par la difficulté qu'ils éprouvent à parler, qu'un changement plus ou moins considérable va avoir lieu dans l'atmosphère.

Mais au lieu de prendre en temps opportun les mesures prophylactiques que nécessite cet état nerveux et de redoubler d'efforts dans l'application technique de l'orthophonie, la plupart paraissent en quelque sorte heureux de pouvoir rejeter sur ces variations atmosphériques les perturbations phonétiques auxquelles ils se trouvent plus spécialement soumis.

Il importe au professeur de prévenir les bègues contre cette trop facile défaite. — C'est dans ces moments-là précisément qu'ils doivent redoubler d'efforts et faire appel à toute l'énergie dont ils sont capables pour maîtriser la nonchalance nerveuse et les divers écarts auxquels leurs organes phonateurs pourraient se laisser entraîner.

Et cela se conçoit :

N'est-ce pas justement en vue de ces luttes particulières que la méthode leur offre son appui et leur prépare des armes de redressement vocal?

Loin d'être donc une occasion de relâchement, de

détente et d'abandon, nous regardons ces périodes critiques comme un stimulant significatif qui indique au bègue que le moment est venu pour lui de faire plus volontiers acte de volonté.

Et, ce n'est pas un paradoxe que nous soutenons, quand nous disons que ces difficultés momentanées, provoquées par les influences atmosphériques sur le bégaiement doit être un stimulant : elles sont, en effet, comme la pierre de touche qui sert à vérifier la valeur authentique de l'évolution vocale accomplie par le bègue ; c'est à ce moment difficile de la mise à exécution des principes de la méthode que nous reconnaissons manifestement le travail de redressement vocal réalisé par la *volonté*, la *mémoire*, en un mot par la pleine possession de soi-même.

Des exemples nombreux ont démontré que les bègues, qui avaient su ainsi maintenir et affirmer la correction de leur parole dans de pareilles circonstances, étaient à tout jamais prémunis contre le retour offensif de leur bégaiement (1) ; d'autres,

(1) Le terme de *rechute* employé pour désigner la réapparition du bégaiement, est un terme qui ne peut être employé que dans un sens figuré. Par ce fait seul que la tendance interne du bégaiement persiste chez le sujet, même après ses études orthophoniques, il est certain que, si le bègue qui est arrivé à dissimuler son infirmité oublie de s'observer et de pratiquer la méthode, le bégaiement peut reparaître ; mais, ce n'est pas là une rechute, c'est tout simplement la manifestation d'un phénomène naturel d'intermittence.

au contraire, qui paraissaient à peu près débarrassés de leur infirmité vocale dans les circonstances ordinaires de climat, mais qui, dans les moments de malaise nerveux, délaissaient ou négligeaient une partie de l'application constante des principes, retombaient insensiblement dans leurs premiers errements vocaux et n'accusaient par la suite que des modifications insuffisantes dans leur élocution habituelle.

L'affection du bégaiement est aussi plus sensible le matin que dans la journée ; cela tient à ce que l'intelligence étant plus ouverte en ce moment, l'irradiation cérébrale qui suit la pensée jaillit avec plus de vitesse, et par cela même avec moins de prudence ; peut-être aussi faudrait-il trouver la cause de ce phénomène dans le repos prolongé où s'est trouvé la nuit tout le système nerveux, principalement celui de la vie de relation, qui pour cela serait plus excitable le matin que le soir, époque où les fatigues de la journée ont dû diminuer la sensibilité générale.

Donc, ce n'est pas quand l'intensité du bégaiement redouble par suite de ces dernières circonstances ou par suite des changements climatériques que les bègues peuvent abandonner leurs habitudes orthophoniques. C'est alors, plus que jamais, qu'ils doivent veiller sur eux-mêmes, exercer un contrôle

minutieux sur leur articulation et sur tous les phénomènes vocaux qui accompagnent la parole ; les résultats satisfaisants qu'ils obtiendront dans ces conditions plus particulièrement pénibles seront la marque assurée que leur instruction orthophonique est accomplie et que la manifestation vocale de leur infirmité n'est plus à redouter.

NOTE J

PROPHYLAXIE ORTHOPHONIQUE

NOTE J

PROPHYLAXIE ORTHOPHONIQUE.

La difficulté de trouver dans la langue française, un terme qui explique exactement la nature et la portée des services rendus aux bègues par une méthode d'orthophonie nous a fait jusqu'ici fréquemment employer pour le public les mots de *redressement vocal.*

Le mot guérison serait un contre-sens, car il assimilerait le bégaiement à une maladie que l'on traite par un médicament, à une infirmité que l'on redresse par l'emploi d'un instrument ou à un vice organique que l'on fait disparaître par une opération chirurgicale.

On a dû, faute de mieux, prendre dans le vocabulaire usuel le mot de *redressement.*

Ce dernier terme toutefois, ne correspond pas encore assez à la vérité des résultats obtenus par l'en-

seignement orthophonique pour qu'il soit admis sans réserves dans le langage scientifique.

Nous devons, sur ce point, des explications de nature à satisfaire tout à la fois ceux qui s'intéressent à la question des infirmités vocales, et ceux qui désirent trouver dans les termes employés l'indication précise et légitimée de leur valeur.

Dans l'espèce, que se passe-t-il en réalité ?

Par l'enseignement orthophonique et par l'éducation psychologique spéciale qui le suit parallèlement le bègue est protégé contre son infirmité ; il est dans le sens précis et même étymologique du mot : *instruit* (instructus), c'est-à-dire *armé*.

Au moment donc où il s'est soumis à l'éducation proposée, lorsqu'il a su, par son attention et par ses efforts, tirer parti de l'enseignement qui s'adresse tout à la fois à son appareil vocal, à son intelligence, à sa mémoire, à sa volonté, le bègue est en mesure de lutter efficacement contre le bégaiement interne ; il peut le réduire, le vaincre, en contrarier les effets externes et les dissimuler à tel point que le phénomène sonore du bégaiement n'existe plus, ou tout au moins n'est généralement plus apparent.

Or, peut-on sans hésitation qualifier ainsi les bénéfices de l'instruction orthophonique.

Non, ce n'est pas là un redressement, car l'état

nerveux du bègue, subsiste encore même après sa transformation vocale. Cet état au point de vue de l'articulation n'est plus palpable, mais, quoique dissimulé, il existe d'une manière latente et dans un moment de surprise ou d'émotion violente, il pourra, si le bègue n'y prend garde, s'affirmer derechef et occasionner de désagréables mécomptes.

On le voit, il n'y a là ni suppression ni surtout *redressement* du bégaiement.

C'est donc une méthode de *préservation* et pour employer un terme, *médical* il est vrai par l'usage, mais qui peut parfaitement se prendre dans le sens pédagogique, c'est *un ensemble de procédés prophylactiques.*

Qu'appelle-t-on, en effet, prophylaxie, mesures prophylactiques ? — Des précautions permettant de préserver un individu d'une maladie, d'une épidémie. Ce sont des moyens qui le sauvegardent contre l'invasion, les dangers d'une atmosphère morbifique ; le mal est ambiant, mais grâce aux mesures adoptées, *on est armé contre lui*, et l'on n'a plus à le redouter.

C'est également, par analogie, ce qui se produit dans le cas qui nous occupe.

Le bégaiement existe et, en termes d'école, potentiellement ; mais par l'instruction spéciale, on n'a

plus à redouter les effets de sa puissance interne, ni les inconvénients qui en résultent (1).

La méthode d'orthophonie, pour indiquer le but particulier qu'elle poursuit, devrait, par conséquent, pour rester dans la vérité scientifique, s'appeler non pas méthode de redressement vocal, mais bien *méthode d'Orthophonie prophylactique* contre le bégaiement et les vices de la parole.

Si nous n'avons pas cru pouvoir adopter dans la pratique le mot de prophylaxie, c'est que, nous le répétons, il semble avoir une physionomie plutôt médicale que pédagogique, physionomie qui, étant moins accessible aux habitudes du public, pouvait prêter, dans le jugement de la chose, à une interprétation erronée.

A ce sujet, nous dirons que nous avons entendu à l'Académie de médecine non sans quelque surprise, l'opinion émise par le rapporteur d'une commission nommée par elle pour étudier la question du bégaiement.

S'appuyant sur une brochure que nous venions de publier et dans laquelle nous traitions la question de

(1) La pédagogie n'est pas autre chose, en définitive, qu'un ensemble de procédés prophylactiques qui préservent, au point de vue moral comme au point de vue intellectuel ou professionnel, des erreurs et des fautes que l'ignorance ferait inévitablement commettre.

l'orthophonie considérée au point de vue pédagogique, M. le docteur Moutard-Martin a pris au pied de la lettre le mot « pédagogie » et n'a pas craint de plus, au sein même de ce corps savant, de propager dans un rapport, avec d'autres erreurs fastidieuses à développer ici (1), cette inexacte proposition : « ..... et d'ailleurs maintenant que tout le monde a « renoncé aux moyens mécaniques et chirurgicaux, « *les moyens pédagogiques seuls sont mis en usage.* »

On conviendra que dans une pareille assemblée où l'exactitude scientifique dans les mots, dans les définitions, dans les faits est de rigueur, c'était quelque peu s'aventurer.

Si l'éminent docteur, quoique chargé d'examiner la matière, avait mieux connu la question du bégaiement, ou s'il avait pénétré plus avant dans le sens général du travail précité, il eût mieux compris que toute notre argumentation tendait à démontrer que le bégaiement n'étant ni une maladie, ni un vice de conformation, le rôle du professeur d'orthophonie était non celui d'un médecin mais bien celui d'un

(1) « Les rechutes ne sont-elles..... après un traitement..... — La « base de ces exercices est l'imitation..... — L'imitation qui joue un « si grand rôle dans toutes les affections nerveuses !..... — Le chant « est une gymnastique de la respiration..... — Le bégaiement est un « état choréique..... — Les élèves qui ont été débarrassés..... — La « courte durée du traitement offre un avantage très grand...,» etc., etc.

guide-éducateur, et que par suite le bégaiement devait être combattu non par un mode de *pédagogie essentielle*, mais par un mode particulier de *prophylaxie pédagogique*.

Aussi, nous étonnons-nous à juste titre, que la sagacité du savant rapporteur ne lui ait pas permis de dégager ce point essentiel qui aurait dû être le point intéressant du travail présenté par lui à l'Académie (1).

(1) L'opinion émise par un membre de l'Académie de médecine n'implique pas de la part de l'Académie l'approbation de cette opinion. — L'Académie n'est responsable que des *conclusions* d'un rapport votées et acceptées par elle.

APPENDICE DE LA NOTE J

DES PRODUITS PHARMACEUTIQUES DANS LE REDRESSEMENT DU BÉGAIEMENT

APPENDICE

On a vu que l'Académie de médecine avait reconnu que le redressement vocal du bégaiement était une question d'éducation orthophonique, et, par conséquent, ne ressortissait plus à la médecine.

Cette prescription cependant ne paraît pas avoir été acceptée par tous les praticiens qui, malgré l'autorité de ce corps savant, cherchent encore à *guérir* le bégaiement à l'aide de produits pharmaceutiques, moyens indignes de la vérité scientifique et peu conformes aux progrès réalisés aujourd'hui sur ce sujet.

Quel est le résultat d'une pareille thérapeutique ?

Au point de vue du redressement du bégaiement, elle est absolument nulle ; au point de vue de l'es-

poir qui anime le bègue dans le redressement de son infirmité, elle est très regrettable.

En effet, les bègues après l'emploi des produits pharmaceutiques ne constatant aucune amélioration dans leur parole, s'imaginent volontiers ou que la médecine est une science d'une application douteuse, ou qu'on les a pris pour dupes.

A côté de ce dommage possible causé à la vérité scientifique ne serait-il pas humain de chercher à prévenir les conséquences morales qui découlent nécessairement de ces médications fantaisistes?

Soumis à ces remèdes qu'on leur donne comme devant opérer la cure de leur infirmité, les bègues se livrent d'abord, sans arrière-pensée, à l'espoir d'une sûre guérison; mais les mois se passent, les années s'écoulent, les produits pharmaceutiques se succèdent, et le bégaiement subsiste; à la déception inévitable qui survient s'ajoutent bientôt le *découragement*, la défiance, puis finalement le dégoût de la vie.

Les bègues qui avaient d'abord accepté, sans hésitation, les remèdes les plus incroyables, parce que la pensée de l'amélioration promise les aveuglait sur le choix à faire parmi les moyens proposés, n'ont plus aucune foi dans la possibilité de redresser leur bégaiement; craignant de nouvelles déceptions, ils

laissent de côté les procédés orthophoniques qui leur seraient utiles.

Telle est la conséquence ordinaire de ces essais de médications, ridicules quand ils ne sont pas coupables.

Nous citerons, entre autres faits, le cas d'une mère qui, pendant plus de dix-huit mois, s'est livrée à la tâche quotidienne de frotter la colonne vertébrale de son fils bègue avec de la pommade camphrée. Lassée de cette besogne inutile et n'ayant pu constater la plus légère modification dans le bégaiement de son enfant, la trop crédule mère comprit qu'elle était trompée, et cessa alors ce singulier traitement. Le hasard lui apprit enfin que ce n'était pas par des moyens médicaux qu'elle devait chercher à débarrasser son fils de l'infirmité vocale dont il était affecté.

Cet exemple, pris parmi plusieurs autres que nous pourrions certes multiplier et où les médications ordonnées étaient plus particulièrement le *bromure de potassium*, démontre l'inefficacité des applications pharmaceutiques dans le redressement vocal du bégaiement.

Outre le respect légitimement dû à l'art médical et qu'on doit éviter d'amoindrir par des consultations données à l'aventure, les praticiens qui agissent

encore de cette manière deviendront probablement plus circonspects, en se souvenant des conséquences fâcheuses qui se produisent dans l'état moral du bègue qu'ils ont inutilement jeté dans de fausses espérances.

Il y a là une question d'humanité qui est spécialement mise en jeu.

NOTE K

CONSEILS ORTHOPHONIQUES-PROPHYLACTIQUES A L'USAGE DES ÉDUCATEURS DE L'ENFANCE ET DE LA JEUNESSE

NOTE K

CONSEILS ORTHOPHONIQUES-PROPHYLACTIQUES

A L'USAGE DES ÉDUCATEURS DE L'ENFANCE ET DE LA JEUNESSE

> Préparer l'homme aux devoirs de la société, en développant chez l'enfant toutes les forces vives qui sont en lui, en dirigeant d'une manière normale ses divers organes, instruments naturels qui feront valoir ses forces ; tel est le but que chaque éducateur de la jeunesse doit avoir sans cesse présent à la pensée ; tel est le but que, en dépit des difficultés, il faut viser et savoir atteindre.
>
> (Un ancien Professeur.)

Certains vices de parole sont dus en grande partie à la négligence des parents ou à l'insouciance des éducateurs de la jeunesse ; c'est là une cause d'instruction incomplète, d'embarras dans le choix d'un état, c'est là bien souvent une occasion fréquente de troubles dans les occupations sociales.

L'agrément des relations, la carrière même du citoyen se trouvent atteints, entravés, parce que, dès

l'enfance, on n'a pas combattu certaines tendances vicieuses de l'appareil vocal.

Il y a de ce chef un tort regrettable fait à l'individu ; car, dans bien des cas, le remède est à la portée des parents et des instituteurs.

Il semble donc juste d'affirmer que les parents et notamment les personnes s'occupant de pédagogie doivent, pour prévenir de pareils mécomptes, travailler à réprimer, dans la mesure de leurs moyens, les irrégularités de prononciation qui commencent à se manifester chez les enfants.

Conseils aux parents.

En choisissant une nourrice, une bonne, une gouvernante, la famille recherche les qualités qui assurent un bon service et ne se préoccupe que peu ou point de leur manière de parler. Or, dès aussitôt qu'il commence à articuler, l'enfant répète d'instinct ce qu'il entend, il grandit et se développe en copiant avec fidélité ce qui est bien et surtout ce qui est mal ; c'est-à-dire l'accent provincial, l'accent campagnard ; tel vice de parole, telle articulation défectueuse. La famille doit donc se hâter de surveiller le langage des personnes qui entourent le petit être.

Cette tendance à l'imitation produit déjà des effets fâcheux : le zézaiement, par exemple, est dû bien souvent à la façon de parler qu'affectent d'employer les personnes qui vivent avec les babys ; le langage dont elles se servent, le balbutiement enfantin qu'elles reproduisent volontiers comme pour converser plus familièrement avec eux contribue puissamment à développer ce goût de la parole « *singée* ».

Sans doute il est difficile de prévenir les exemples donnés par les domestiques, sans doute on ne peut espérer trouver tous les jours des serviteurs ayant une articulation correcte ; mais quand on s'aperçoit que l'organe vocal reçoit une direction fausse, il importe de leur interdire d'entretenir chez l'enfant cette fâcheuse disposition à mal parler. On leur recommandera d'employer avec lui les formes phonétiques usuelles en rapport avec le génie de la langue maternelle ; si la bonne parle trop mal, il est prudent de lui laisser l'enfant le moins longtemps possible en tâchant de rectifier dès lors tout ce qui pourrait déjà faire naître quelque inquiétude.

Malheureusement, ce n'est pas toujours seulement aux gens de la maison qu'il faut adresser des reproches ; les parents, soit qu'ils négligent l'éducation de l'enfant, soit qu'ils ignorent eux-mêmes la valeur

et la nécessité d'une bonne élocution, sont parfois les premiers coupables. — D'ailleurs, la nonchalance qu'ils apportent dans leurs conversations, trouve également un disciple fidèle dans l'enfant.

Et comment voudrait-on qu'il en fût autrement?

Bons ou mauvais, le père et la mère sont nécessairement ses premiers modèles, ses instituteurs naturels. Par conséquent, les parents doivent avoir une réelle prudence dans leur langage, en présence des enfants, et en tout temps un certain soin dans leur articulation syllabique. L'habitude qu'ils auront contractée d'une prononciation ferme, précise et régulière leur rendra la tâche plus facile quand ils auront à réprimer les mauvaises inclinations de langage dans leur jeune famille.

Mais combien y a-t-il de parents qui, même le désirant, soient capables de s'imposer à eux-mêmes cette tâche?

Combien y en a-t-il qui, pouvant le faire, donnent à une bonne phonation toute l'importance qu'elle exige et comprennent la nécessité de cette partie de l'éducation?

Les uns espèrent, lorsque le défaut d'articulation n'est pas très sensible, que le temps fera disparaître ces irrégularités de parole; les autres, lorsque le défaut réclame des soins assidus et des efforts constants,

sont rebutés de la lenteur des progrès ou de l'impossibilité probable d'arriver à les supprimer : ainsi, soit impuissance, soit négligence, soit découragement, soit excès d'indulgence, l'enfant est délaissé et les mauvaises habitudes vocales triomphent.

C'est rendre aux enfants le pire des services que de fermer ainsi les yeux sur des imperfections qui doivent tenir en éveil toute leur sollicitude. Lorsque l'âge sera venu, que les défauts d'élocution se seront enracinés dans l'organe vocal, il sera quelquefois trop tard pour songer soi-même à les faire disparaître ; et alors, le sacrifice réel que nécessiterait cette réformation sera, pour plus d'une raison, une difficulté nouvelle à surmonter.

Conseils aux instituteurs.

A défaut des parents, c'est à l'instituteur, au précepteur, au professeur qu'incombe le soin dont nous parlons.

Éducateur de la jeunesse, ils ne sauraient alléguer que cette tâche est en dehors de leurs attributions ; ils n'ont pas, en effet, qu'à s'occuper du développement intellectuel et moral de leurs élèves. Tout ce qui contribue à mettre en valeur les bienfaits de l'in-

struction, appartient, dans une certaine mesure, aux devoirs de leurs fonctions.

L'enseignement de l'orthophonie rationnelle dans l'éducation est des plus importants. Pourtant, nos Écoles communales, nos Établissements secondaires d'instruction, nos lycées, sont remplis d'enfants ignorant entièrement ou à peu près tout ce qui touche à cette question.

Pour mieux préciser et circonscrire les devoirs du maître, nous classons en trois catégories les entendants-parlants affectés d'un vice de la parole ou de bégaiement :

1° Les entendants-parlants dont la prononciation vicieuse est le simple résultat d'un manque d'éducation et d'attention (*balbutiement enfantin dû à la négligence du père ou de la mère*) ;

2° Les entendants-parlants dont la paraphonie est le résultat d'une légère imperfection de l'appareil phonateur ou le résultat de mauvaises habitudes vocales contractées dans l'enfance, que l'on corrige en observant certains procédés orthophoniques (*bégaiement imitatif*, *bredouillement*, *balbutiement essentiel*, *sifflement dentaire*, *nasillement*, *accents du Nord ou du Midi*) — (*négligence des instituteurs*) ;

3° Les entendants-parlants dont les vices d'articulation vocale sont le résultat d'une affection de na-

ture nerveuse et qui sont modifiés par une éducation personnelle donnée par le professeur d'orthophonie (*bégaiement et ses multiples variétés*, *grasseyement symptomatique et ses variétés*, *blésité et ses variétés*, *claudication linguale*, *zézaiement*, *empâtement buccal*, *lallation*, *jotacisme*, *accents des étrangers*, *vices de parole congénitaux*).

Pour les élèves appartenant à la première catégorie, la tâche de l'instituteur est indiquée. La grammaire, que professeurs et instituteurs enseignent, n'est-elle pas l'*art de parler et d'écrire correctement?* Or, par ce mot « parler » il faut entendre, à coup sûr, non seulement la construction régulière de la phrase, mais encore l'énonciation régulière de cette phrase. En visant ce but, les instituteurs ne feront que se conformer au programme de l'instruction qu'ils ont à donner.

Pourtant que d'instituteurs pour qui cette éducation de la voix est considérée comme un hors-d'œuvre ! Que d'enfants, que de jeunes gens, même dans les écoles universitaires, qui, à quinze ans, à dix-huit ans, sont absolument incapables, non pas d'énoncer une phrase avec plus ou moins d'élégance, mais d'articuler les mots avec netteté ! A quoi leur servent dans la conversation, les connaissances va-

riées qu'ils ont acquises, s'ils ne peuvent les faire valoir oralement par suite de défauts dans la prononciation? Qui les écoutera, qui s'entretiendra volontiers avec eux, s'ils sont incapables de parler clairement?

Pourquoi donc négliger cette partie si essentielle de l'éducation?

Sans doute la famille, le milieu où vit l'enfant, voilà la première cause du mal; mais est-ce que précisément l'instituteur et le professeur ne sont pas là pour suppléer à l'incapacité, à l'ignorance, à la négligence de certaines familles? N'est-ce point leur rôle de diriger le développement intégral des facultés de l'enfant, « *d'élever* » enfin, dans l'acception entière du mot?

C'est surtout dans les classes élémentaires qu'il convient de veiller plus particulièrement à la diction. Les élèves sont d'un âge encore tendre : leur organe vocal possède encore une sorte de virginité qu'il faut savoir utiliser.

Pour cela, que l'instituteur se trace quelques règles orthophoniques auxquelles il se soumettra avec soin.

Les meilleurs conseils sont souvent inutiles lorsqu'ils ne sont pas confirmés par l'exemple : que dans tous les exercices à haute voix, il ne laisse rien passer qui puisse faire croire un seul instant que son atten-

tion se ralentit ; qu'il habitue l'écolier à parler posément, en prenant toujours le ton naturel.

Qu'il évite avec soin ces leçons où l'élève, conservant toujours le même registre vocal, semble ne point comprendre le sens des paroles récitées. Il contracte ainsi l'articulation monotone ou criarde connue sous le nom de « *ton écolier* ».

Beaucoup d'enfants, soit dans les exercices de mémoire, soit dans les explications d'auteurs, escamotent les syllabes, défigurent les mots, transposent les consonnes, suppriment plusieurs lettres redoublées, changent la valeur de certaines voyelles, traînent sur les dernières syllabes des mots, intercalent des syllabes nouvelles, répètent le même mot deux ou trois fois pour se donner le temps de chercher les mots suivants, débitent une phrase tantôt avec une lenteur fatigante, tantôt avec une précipitation ridicule ; ce sont là autant de mauvaises habitudes qu'il faut enrayer dès qu'elles commencent à naître.

Bien plus, que l'instituteur suive la réformation du langage jusque dans les causeries familières avec ses élèves.

Des exercices particuliers pourraient être consacrés plus spécialement dans le sens orthophonique ; une leçon d'histoire, la récapitulation hebdomadaire des devoirs serviraient heureusement de thème à ces

exercices et ne distrairaient point de l'emploi général du temps.

La tâche sera longue, pénible parfois; le professeur devra revenir sur les mêmes règles, adresser fréquemment les mêmes remarques; mais c'est là le propre de tout enseignement.

Pour les élèves de la deuxième catégorie d'entendants-parlants, on constate que l'instituteur, le professeur ne font généralement rien qui puisse arrêter le développement des vices de parole.

L'enfant qui est affecté d'une paraphonie, plus ou moins prononcée, devient souvent, même sous les yeux du maître, un jouet pour ses camarades, cependant il a droit à toute sa sollicitude.

Sur ce point que convient-il de faire?

L'instituteur doit acquérir la connaissance indispensable des éléments de la physiologie de la voix.

Cette étude physiologique facilite l'intelligence du mouvement orthophonique des sons articulés.

Par l'examen attentif de notre alphabet et par l'étude de son mécanisme analytique, le professeur abordera avec espoir de succès le redressement vocal de plusieurs défauts de prononciation, de ceux surtout qui ressemblent au balbutiement enfantin et qui, non

neutralisés à propos, se transforment bientôt en vices d'articulation plus compliqués.

Lorsqu'il aura incité l'élève à l'examen du vice de parole dont il est affecté et qu'il lui aura fait faire les exercices prophylactiques nécessaires, si le résultat n'est pas immédiatement appréciable, qu'importe? — Un travail lent se fait chez l'enfant, son attention est éveillée et peu à peu les progrès deviendront de plus en plus sensibles.

Pour les élèves du second classement, l'essentiel est de leur bien déterminer au triple point de vue *labial*, *lingual* et *guttural*, la nature des efforts phonateurs auxquels ils doivent se livrer, de les encourager dans les soins qu'ils prennent pour entrer dans cette nouvelle étude; de les reprendre avec bienveillance chaque fois que l'occasion s'en présentera, en classe ou dans les récréations.

Quand l'enfant voit qu'on cherche non pas à le tourner en dérision, mais à le conseiller en vue de son intérêt, il ne s'y trompe pas, et, sensible à la sollicitude dont il se sent l'objet, il cherche bien vite à s'en rendre digne.

Il est toutefois des affections idiopathiques et symptomatiques de la parole qui ne peuvent être combattues que par un réel professeur d'orthophonie.

Les élèves qui appartiennent à cette dernière catégorie malheureusement très nombreuse, ont besoin, plus que tous les autres, de toute l'indulgence de leurs maîtres.

Plus un enfant se trouve isolé de ses camarades par les difficultés orales qu'il éprouve à communiquer avec eux, par la honte et le dépit qu'il ressent à cette occasion, plus on doit chercher à diminuer cet isolement.

Tant que l'enfant paraîtra pouvoir profiter des conseils et des indications qui lui seront donnés, le maître se fera une obligation de l'aider à combattre les tendances mauvaises de son articulation ; son but sera plutôt d'empêcher une aggravation fâcheuse dans son état.

Pour cela, prenant l'enfant à part, il s'efforcera de l'habituer à se dominer phonétiquement au moyen du *Rythme*, moyen qui a pour effet de diminuer l'intensité des mouvements choréiques ou tétaniques des organes externes de l'appareil vocal. Voilà à peu près tout ce que l'on peut, dans ce dernier cas, exiger du maître.

Les instituteurs, les professeurs, les parents comprendront, nous osons l'espérer, toute l'importance qu'ils doivent attacher à la bonne diction des enfants

et au redressement vocal des irrégularités de l'articulation phonétique, redressement vocal dont ils peuvent eux-mêmes dans certains cas tenter heureusement l'essai. Leurs généreux efforts ne resteront pas toujours infructueux.

Nous croyons utile de donner ici, d'après la définition de M. Martin Etcheverry, le sens précis des mots : *méthode* et *procédé*.

La méthode. — Pour qu'un travail produise des résultats sérieux, ces résultats doivent être prévus.

Pour qu'ils soient prévus, il faut : 1° que chacune des opérations qui concourent à la production de ces résultats, prépare l'opération qui la suit immédiatement ; 2° que ces opérations soient la mise en œuvre de combinaisons déduites de principes fixes ; 3° que des règles précises développent ces combinaisons.

Une *méthode* est donc la disposition de matières et de pensées propres à enseigner un art, une science,

dans l'ordre le plus conforme à la raison et le plus capable d'en faciliter l'étude.

Les procédés. — Les procédés ne sont pas la méthode elle-même.

C'est de la méthode que les procédés tirent leur origine ; ils en proviennent, ils procèdent d'elle.

Mais si la méthode n'existe pas, si des principes ne sont pas établis pour l'enseignement d'un art, d'une science ; si des combinaisons de mise en œuvre ne sont pas formulées, si des développements de ces combinaisons ne tracent pas le chemin dans lequel l'élève doit marcher, soit sous la conduite d'un maître, soit sous l'action des seuls conseils de la doctrine, affirmée par la raison et démontrée par l'expérience, il s'ensuit que la voie n'est pas éclairée et que les résultats du travail sont à la merci des inspirations individuelles. — Il n'y a pas de méthode alors, il n'y a que des procédés, c'est-à-dire des moyens pratiques très discutables.

NOTE L

DES PETITS TRAITÉS DE LECTURE

NOTE L

DES PETITS TRAITÉS DE LECTURE.

Le nombre de bons lecteurs est excessivement restreint. On est donc obligé de convenir, que, dans les petits traités de lecture à haute voix livrés à la curiosité du public sur ce sujet, se trouvent des lacunes importantes qui les empêchent de rendre des services efficaces à l'éducation orale de la jeunesse.

Il nous a été souvent demandé quelle pouvait être l'utilité pratique des livres composés sur cette matière.

« Nous avons lu ces livres, nous dit-on généralement, et nous n'y avons point trouvé ce que nous

« y cherchions : *une marche pédagogique.* — Ce « sont des anecdotes amusantes, des indications « vagues sur ce qu'il y aurait à faire, des aperçus « parfois ingénieux touchant quelques points par- « ticuliers, mais non une méthode fixe avec des « procédés propres à assurer la connaissance réelle « de la diction et la prononciation normale des lettres, « des syllabes, des mots et des phrases. » —

A ces réflexions, nous faisons d'ordinaire la réponse suivante :

« Dans l'art de la lecture se trouve une partie « essentiellement technique qui est du domaine de « l'orthophonie élémentaire. Cette partie fondamen- « tale qui consiste à *pétrir* et à façonner la voix est « la *base même* de la lecture à haute voix, et c'est « elle précisément que les *traités de lecture* omettent « d'indiquer ou de préciser dans les généralités peu « substantielles qui composent ordinairement l'en- « semble théorique de leurs chapitres. » . . .
. . . . . (1)

Malheureusement ces traités sont non seulement incomplets sur ces points essentiels, mais certaines questions, telles que celles des vices de la parole et

(1) Puis nous donnons la marche à suivre telle qu'elle est indiquée dans la note M : *Personnalisme phonétique.*

du bégaiement en particulier, y sont tranchées avec une imprudence regrettable.

C'est à ce propos que nous avons reçu la visite de personnes bégayant ou parlant mal. Dernièrement, disait l'un d'eux, pour m'éclairer, j'ai par... par...par...cou...cou...couru l'art de la lecture, rédigé par M. Legouvé l'aimable cau...cau... l'aimable cau...cau...causeur. »

N'ayant trouvé dans son traité aucune méthode appréciable, ce bègue était venu nous voir, mais non sans une certaine appréhension, car il avait remarqué que, d'après le même auteur, le bégaiement ne pouvait être combattu par *voie d'enseignement.*

Cependant, n'en déplaise au spirituel membre de l'Académie française, nous avons entrepris au cours d'orthophonie l'éducation vocale de ce bègue et, après quelques mois d'études, notre élève se trouvait en mesure de bien parler et de dire alors couramment : « M. Legouvé, l'aimable causeur. »

Un cas analogue s'était déjà présenté avec un élève de l'École normale supérieure, lequel a pu, grâce à la méthode d'orthophonie du docteur Colombat, poursuivre avec succès sa carrière universitaire où il redoutait de rencontrer de sérieuses difficultés de phonation pour la pratique de sa profession.

Ces souvenirs nous ont rendu quelque peu incré-

dule à l'endroit des résultats pratiques obtenus par ceux qui cherchent à faire leur éducation vocale ou à combattre leur vice de parole au moyen des traités de lecture et de récitation.

NOTE M

DU PERSONNALISME PHONÉTIQUE
DANS LA DÉCLAMATION LYRIQUE OU DRAMATIQUE
ET DANS LA LECTURE A HAUTE VOIX

NOTE M

DU PERSONNALISME PHONÉTIQUE DANS LA DÉCLAMATION LYRIQUE OU DRAMATIQUE ET DANS LA LECTURE A HAUTE VOIX.

Quels sont les moyens les plus propres à assurer chez les artistes (déclamation ou chant) le libre épanouissement de leurs aptitudes vocales et, par suite, à permettre aux plus habiles de donner « *une note personnelle* » qui, en les élevant au-dessus de la foule, leur assigne une place marquée dans l'histoire de l'art?

Cette question ne sollicite pas seulement l'attention des artistes; elle intéresse, à un autre titre, beaucoup de critiques et de bons esprits désireux de voir la solution de certains problèmes d'esthétique appliquée.

Poser la question dans ces termes, c'est essayer d'y répondre.

Tout métier suppose un ouvrier, un instrument, une matière première.

Il est logique de penser que, plus l'instrument sera arrivé à un état relatif de perfectionnement, plus l'ouvrier, lorsqu'il saura s'en servir, sera en mesure de donner des produits approchant de la perfection. Il est évident en outre que, plus la matière première sur laquelle s'exerce l'ouvrier est douée de ses qualités essentielles, plus l'œuvre produite offrira les garanties de pureté, de goût, de solidité.

Transportons ici ce mode de raisonnement : dans l'art de la déclamation lyrique ou dramatique, quel est l'ouvrier ? l'artiste ; — l'instrument ? l'appareil vocal ; — la matière première ? la voix. — Or, avant la véritable période de l'enseignement de la déclamation ou du chant, n'est-il pas évident que l'élève-artiste doit étudier et connaître les rouages multiples de son appareil vocal ? n'est-il pas évident qu'il doit faire de sa voix une matière première essentiellement riche de toutes les qualités exigées pour produire une bonne phonation et une bonne modulation ?

L'enseignement technique de l'orthophonie (théorie et pratique) forme dans son exposé comme dans l'ensemble sériel de ses leçons la préparation naturelle à l'exercice du grand art. Bien compris et bien appliqué par les élèves-artistes, il devient pour les

professeurs spéciaux un puissant auxiliaire dès qu'il s'agit de mettre en pratique leurs règles et leurs conseils (1).

L'utilité, la nécessité des études orthophoniques, au point de vue technique et préparatoire, n'est pas également comprise par tous.

Pour mieux en saisir la valeur, voyons comment on procède généralement.

Parmi les professeurs de déclamation, par exemple, les uns s'en tiennent exclusivement aux résultats obtenus par des artistes antérieurs et d'après ces souvenirs enseignent la déclamation au moyen d'un système particulier de signes graphiques ou d'annotations uniformes indiquant le degré de flexions à faire dans l'art dramatique, la lecture, le débit oratoire.

(1) Nous ne craignons pas de dire que l'orthophonie technique est, notamment dans le chant, un auxiliaire indispensable. Par elle, le chanteur peut, tout en développant sa voix, assurer, entre les centres cérébraux d'audition, de volonté et d'articulation, cette concordance qui est nécessaire pour l'émission correcte du son modulé, la pose normale de la voix et l'articulation grammaticale des mots de la langue nationale. L'appareil articulateur et vocalisateur se prête d'autant mieux aux leçons du professeur de chant que l'élève a reçu plus longtemps l'éducation orthophonique préparatoire, qu'il a étudié plus à fond le mécanisme rationnel des lettres, qu'il possède mieux enfin la connaissance, la production, la valeur et la pose physiologique du son vocal.

Que peut produire un tel mode d'enseignement? peu de chose.....

Il existe, pour la musique, entre chaque note, un intervalle précis, mathématiquement déterminé qui peut se chiffrer sur le papier et se traduire à l'aide de n'importe quel instrument de musique; mais il n'en est pas de même dans les flexions et les intonations qui accompagnent la diction; — ici, les intervalles précis et déterminables n'existent pas; dans la même phrase, souvent dans le même mot, les intonations se succèdent par gradation lente et liées entre elles par d'imperceptibles nuances d'une flexibilité telle qu'elles varient selon la volonté, la voix, le timbre, la passion individuelle de celui qui parle; — il est donc impossible de transmettre utilement, par le moyen de *signes des intonations*, le secret des véritables flexions de la parole dans l'art de la diction au théâtre, à la tribune, dans les salons.

D'autres professeurs et c'est le plus grand nombre trouvent plus naturel de ne s'adresser qu'à la mémoire auriculaire de l'élève en lui *répétant* le *répertoire* d'un acteur ou de donner leur propre débit comme le modèle exclusif auquel il doit conformer sa diction, son rythme phonique et son style esthétique. Ils lisent, déclament ou chantent telle phrase; ils séduisent leurs auditeurs; puis, de temps en temps, ils font répéter ce

même passage par un, par deux élèves, les obligeant à rendre les mêmes intonations, les mêmes nuances phonétiques dans les mêmes mots, les reprenant, quand ils y manquent, bref se bornent à exiger la réédition exacte et conforme de leur phonation personnelle.

Cette méthode est-elle au point de vue artistique supérieure à l'autre? et est-elle de nature à provoquer l'essor de nouveaux talents?

Nous ne le pensons pas également.

Nous affirmons au contraire qu'elle aurait pour résultat, si elle était continuée, de faire déchoir l'art de degré en degré jusqu'au plus parfait immobilisme.

Elle semble, en effet, assimiler l'élève-artiste à un véritable automate.

Certes nous sommes loin de contester la valeur scénique de ceux qui consacrent la maturité de leur talent à former des élèves qui soient auprès des générations futures comme l'écho subsistant de leurs prédécesseurs. Mais nous blâmons ce mode didactique, nous le trouvons incomplet, et contraire à l'initiative esthétique.

Comment donc faudrait-il procéder ? Quant à nous, voici pour cette matière la marche pédagogique à suivre.

Pour rendre scientifiquement par la voix les multiples effets des passions les plus diverses, il faut étudier la voix de l'homme sous cinq rapports, savoir :

Son générateur,
— articulé,
— lyrique,
— dramatique,
— esthétique.

Cette classification indique l'ordre et la progression ascendante des sons à étudier pour entrer en pleine possession du grand art vocal.

Quand, d'abord on veut rendre normalement le son générateur et le son articulé, il faut, d'une part :

L'habitude des gymnastiques phoniques et phonétiques comprenant tour à tour et tout à la fois les gymnastiques *buccale*, *labiale*, *linguale*, *gutturale*, *glottale*, *laryngienne* et *pectorale*.

Cette première instruction se fait en suivant les manœuvres physiologiques indiquées dans la méthode d'orthophonie technique.

Elle produit :

1° La science de l'*alimentation aérophonique* (inspiration et expiration);

2° La sûreté de l'appareil vocal au point de vue

glottal et articulatoire (émission du son et production normale des lettres) ;

3° La précision mathématique des sons de la langue nationale (syntaxe syllabique des mots et phrases).

Quand, ensuite, on veut rendre normalement le son lyrique et le son dramatique il faut, d'autre part, outre les enseignements spéciaux :

1° L'étude du son esthétique (couleur et chaleur des sons) ;

2° L'étude psychologique des mouvements passionnels et, selon les caractères des personnages et le tempérament du diseur, leur concordance avec les nuances et les commas du son esthétique ;

3° Enfin, l'analyse littéraire des morceaux à *lire*, à *dire* ou à *chanter* avec l'étude des repos *épiphoniques* qui mettent en valeur tel mot, telle phrase, tel membre de phrase (interprétation orale et spéciale du génie littéraire des écrivains).

On le voit, l'étude du son générateur et l'étude du son articulé font l'objet des gymnastiques *phonique* ou sons glottaux, *phonétique* ou sons articulateurs, *orthophonique primaire* ou sons liés entre eux mécaniquement par la tension vocale.

L'étude du son lyrique est l'objet de méthodes *sui generis* et regarde les professeurs de chant ; —

L'étude du son dramatique est également l'objet de méthodes *sui generis* et regarde les professeurs de déclamation.

Toutefois ces deux études du son lyrique et du son dramatique sont d'autant plus complètes que l'élève a mieux étudié le jeu des sons générateurs et le mécanisme des sons articulés.

Comme complément et comme couronnement de l'éducation lyrique ou dramatique doit avoir lieu l'étude du son esthétique qui forme seule les individualités scéniques et procure à l'art théâtral de réels artistes.

Qu'est-ce à proprement parler que le son esthétique ?

Le son esthétique est cette combinaison des intonations et des flexions du son, les plus propres à faire passer dans l'esprit de l'auditeur l'impression sentimentale, passionnelle, contenue dans tel mot, telle phrase, telle série de paroles ; en deux mots, c'est la *couleur* et la *chaleur* du son.

Cette connaissance du son esthétique nécessite une étude attentive des moyens personnels qui permettent de rendre exactement les nombreuses nuances caractérisant les sentiments les plus opposés comme aussi les sentiments rapprochés ou mélangés.

L'étude intrinsèque du son esthétique se poursuit,

se complète et s'achève par la comparaison des sons naturels pathologiques, par les manœuvres mêmes de ces sons, l'observation psychique des passions et des sentiments, l'analyse des morceaux que l'on doit lire, déclamer, dire ou chanter, enfin et à ce moment seulement de l'éducation artistique, *par le souvenir et l'appréciation bien entendue des interprétations dues aux modèles de l'art.*

Pour cette dernière étude voici quel doit être son mode de développement.

Faire étudier *in se*, les diverses flexions, intonations, modulations conformes aux mouvements des diverses passions avec un certain nombre d'exemples à l'appui ; et avant même de donner les flexions ou les intonations de tel morceau, étudier avec l'élève les pensées, le sens exact du morceau que l'on doit dire ; — en analyser attentivement les principales idées, — s'assimiler l'intention de l'auteur ; — s'en entretenir avec l'élève ; — lui demander comment il entend tel passage et le lui faire interpréter avant tout d'après ses propres conceptions.

De tels exercices non seulement développent chez l'élève l'esprit d'attention esthétique et d'analyse vocale, mais surtout lui font sentir et bien constater l'analogie exacte ou la différence qui existe entre les pensées de l'auteur et sa bonne ou mau-

vaise diction. — Dès lors, la déclamation dramatique ou l'articulation esthétique du chant de l'artiste, au lieu de reposer seulement sur des réminiscences auriculaires, reposent sur des réminiscences psychologiques attentivement analysées et sur ce que nous appelons les analogies *psycho-phonétiques*.

La tâche principale du professeur consiste donc à faire chez l'élève-artiste l'*éducation de l'esprit*, après avoir fait l'*éducation technique de la voix* qui prépare et achève l'*éducation esthétique de l'oreille ;* et cela sans fatigue pour l'artiste, car il approprie alors rapidement à son tempérament la corrélation qui existe entre les sentiments, les passions et les sons suprêmes qui leur conviennent (1).

Cette éducation tricycle marchant parallèlement avec l'orthophonie spéciale crée comme conséquence le personnalisme phonétique.

De même que différents peintres traitant un

(1) A ce sujet, nous pouvons regretter qu'aujourd'hui on ne trouve plus, même chez nos meilleurs acteurs, le souci de l'interprétation délicate des chefs-d'œuvre de la tragédie.

Pour vouloir trop dramatiser, on a négligé l'art de bien dire, des repos intentionnels, des silences. Il semble que l'on ait hâte d'achever ses tirades ; les finesses du style, qu'on faisait trop sentir jadis, ne se laissent plus assez voir maintenant ; on oublie volontiers que la tragédie française est surtout un plaisir de dilettantisme litteraire et que négliger l'interprétation élevée de cette langue admirable et pure comme un marbre antique, c'est supprimer, par cela même, tout l'intérêt du théâtre classique qui réside essentiellement dans sa langue.

même sujet, lui donneront chacun, tout en se conformant à leur modèle, une note personnelle, une tonalité à part qui est la marque spécifique de leur talent et de leur façon de voir ; de même chaque artiste dramatique ou lyrique peut interpréter un morceau d'une manière exactement expressive et conforme à l'intention de l'auteur, en lui donnant toutefois un cachet individuel variant selon sa *nature* morale et son *tempérament* physique.

Il est évident que si l'on retrouve toujours dans un débutant l'écho et la copie servile d'un artiste connu, le public pourra peut-être lui savoir quelque gré d'avoir profité si habilement de l'instruction donnée, mais bientôt il se lassera de cette servilité (1).

Nous ne pouvons mieux faire que de citer sur ce point ce que disait le célèbre Garrick.

« L'acteur qui ne sent rien, voulant emprunter la

(1) Il nous souvient, à ce propos, d'avoir vu un jour se produire, sur une de nos scènes de genre, cette spirituelle critique de l'enseignement donné dans certaines classes de déclamation, enseignement exclusivement traditionaliste, contre lequel nous nous élevons : — Quatre jeunes filles vêtues identiquement de la même façon apparurent sur la scène; elles débitaient simultanément, chacune de leur côté et sans paraître soupçonner la présence de leur voisine, le même morceau, très émouvant, d'une de nos tragédies classiques ; c'étaient exactement les mêmes expressions de physionomie, les mêmes gestes, les mêmes intonations, les mêmes pauses, les mêmes attitudes. Le public n'y put tenir et un immense éclat de rire accueillit cette fantaisie de l'auteur, qui avait voulu ridiculiser ainsi l'enseignement mécanique des choses de l'art.

« sensibilité d'un autre, tâche en vain de l'imiter ; il « se tourmente, il s'épuise, il *étouffe le comédien ;* « pour donner de la vie au personnage, il contrefait « l'action, la voix, le débit et le geste ; il croit déro- « ber le feu céleste, il n'en est que le froid parodiste... « au lieu qu'un seul trait passionné, rendu d'après « nature, nous enlève, nous met à la place du poète, « de l'acteur et du personnage ; l'art méprisable « d'imiter au théâtre, n'est pour l'acteur que le « malheureux talent de copier une copie. Celle-ci a « pu être parfaite, si la nature a pu être son premier « modèle ; l'autre, toujours incertaine et obscure, « n'offre que des traits affaiblis ou défigurés qui, même « en approchant le plus de ce second original, ren- « dent encore l'affectation plus sensible. »

Rappelons d'ailleurs que la véritable imitation, ce qu'on appelle l'imitation des grands modèles, ne consiste pas à copier humblement les intonations de leur voix, leurs attitudes, la forme caractéristique de leurs gestes et à s'approprier sans contrôle tout ce qui est en eux pour avoir la vanité de leur ressembler ; mais qu'elle consiste à étudier leurs résultats dramatiques pour s'en inspirer, à saisir en eux ce qui est bien, ce qui est beau pour l'adapter à ses propres moyens ; c'est dans ce sens-là seulement que l'élève-artiste doit rechercher et accepter l'imitation.

De cette façon, l'artiste habitué à prendre conseil de ses études personnelles trouvera la mesure exacte et, en quelque sorte, *adéquate* des intonations orthophoniques : par là, il évitera les intonations qui n'*expriment rien* et qui sont le résultat de l'ignorance et de l'insensibilité dramatique ; celles qui *expriment à faux* et qui sont inspirées par le mauvais goût ou un manque d'instruction ; celles qui *expriment trop* et qui sont le fruit d'une sensibilité trop vive, de l'envie immodérée de flatter le public, d'une imagination trop ardente, ou d'un amour-propre ridicule et déréglé ; enfin, celles qui expriment *dysphoniquement* et qui proviennent de quelque vice de parole.

Terminons en rappelant, malgré l'avis de plusieurs, que les connaissances grammaticales, littéraires et psychologiques, sont indispensables pour développer l'intelligence des acteurs et les amener à ce qu'on nomme le grand art. Elles seules prédisposent les artistes à la justesse et à la vérité des intonations psycho-phonétiques qui donnent à la maturité de leur talent, un caractère personnel et sincèrement original.

Sans doute ces connaissances ne sauraient donner du talent à ceux qui en sont dépourvus ; mais quiconque est doué d'aptitudes vocales dramatiques ou

lyriques est assuré, grâce à elles, de conquérir le suffrage des délicats et d'être véritablement goûté du public.

APPENDICE DE LA NOTE M

DU RYTHME EUPHONIQUE DANS LA VOIX CHANTÉE

APPENDICE

Un des exercices esthétiques qui doivent le mieux favoriser l'évolution externe de la voix chantée est le travail que nous désignons sous la formule générale de : *Étude du rythme euphonique.*

Toutes les langues, et la langue française comme les autres, sont soumises à certaines lois phonétiques qui classent les syllabes d'un mot en syllabes fortes et en syllabes faibles.

Dans les mots simples, la syllabe *forte* est la syllabe racine qui donne au mot sa valeur générique de sens ; les syllabes *faibles* sont celles qui entrent dans la contexture du mot pour indiquer sa fonction dans le discours avec l'indication des diverses nuances de *temps*, de *mode*, de *personne*, de *genre*, de *nombre*, etc..., selon la nature même du mot.

Dans le mot *composé*, plusieurs syllabes *fortes* peuvent se trouver réunies, indiquant ainsi la multiple origine du mot ; dans les mots *simples*, plusieurs syllabes *faibles* peuvent se rencontrer et de fait se rencontrent fréquemment selon les diverses idées qui se trouvent en quelque sorte agglutinées autour de la même racine pour indiquer le rôle du mot comme aussi les diverses nuances de sens.

Ce premier classement est dû surtout à l'origine phonétique ; les connaissances philologiques permettent de le déterminer d'une façon certaine ; mais il existe un second classement dû simplement à la différence phonique de la voyelle d'appui.

Sont considérés comme sons *pleins* et *forts* toutes les voyelles ayant dans leur centre d'émission un des sons voyelles a, e, i, o, u, ou, au, in, un, on, etc. Sont considérés comme *sons faibles* et *fermés*, toutes les syllabes où le son de l'*e* muet domine.

Lorsque le mot se termine par un son plein on dit qu'il a une terminaison *masculine ;* quand il est terminé par le son de l'*e* muet, on dit qu'il a une terminaison féminine.

De là, au point de vue de la prosodie française, la grande division en rimes masculines et rimes *féminines ;* tous les mots dont la dernière syllabe accuse la présence de l'e muet, quelle que soit d'ailleurs

l'*orthographe* de cette syllabe, sont des rimes féminines : mère, fille, rue, aiment, etc., etc. Les autres appartiennent aux rimes masculines.

Or, dans la musique, cette distinction se trouve également entre les sons pleins ou forts et les sons faibles ; ils sont déterminés par la mesure du morceau. Cette série de *sons forts* et de *sons faibles* qui est précisément la caractéristique d'une mélodie doit, autant que possible, être en harmonie, quand il y a des paroles, avec les syllabes fortes et faibles du mot ; il importe donc qu'il y ait euphoniquement relation et jonction exacte du rythme musical non seulement avec le *sens grammatical* de la phrase, mais encore avec la valeur phonétique de chaque syllabe. C'est au compositeur de musique à se conformer à cette règle.

Ceci dit, pour développer chez l'artiste qui se consacre à l'étude du chant la connaissance du *rythme euphonique*, on comprendra qu'il est nécessaire pour lui de se livrer à des exercices spéciaux sur cette partie de l'interprétation musicale par la voix chantée.

On devra par conséquent, pour l'habituer à saisir nettement cette union de la musique et des *paroles* dans les sons *forts* et les sons *faibles*, faire un choix particulier de morceaux où cette règle a été soigneu-

sement observée et offre ces caractères d'accord musical, grammatical et verbal.

Cette étude spéciale de l'*Euphonie* est indispensable pour obtenir des élèves-artistes lyriques une modulation complète et vraiment harmonique de leur art ; elle fait partie de l'enseignement préparatoire de l'orthophonie esthétique.

NOTE N

DE LA SOCIABILITÉ DES SOURDS-MUETS

(DÉDIÉE AUX PROFESSEURS D'ORTHOPHONIE)

NOTE N

DE LA SOCIABILITÉ DES SOURDS-MUETS.

(DÉDIÉE AUX PROFESSEURS D'ORTHOPHONIE)

Dans un premier travail que nous avons publié en 1872 et en 1874, sur l'enseignement de l'articulation à donner aux élèves sourds-muets, comme *complément désirable* de leur éducation, nous avons avancé qu'il y aurait utilité pour ceux d'entre eux qui s'adonneraient à la pratique de l'articulation d'être mis en contact avec les élèves d'un cours d'orthophonie, c'est à-dire avec des *entendants-parlants*.

Nous croyons devoir revenir aujourd'hui sur cette idée et faire ressortir ici, en rééditant avec de certaines modifications (1), les raisons qui autorisent ce rapprochement entre deux groupes de jeunes gens si diversement privés du libre usage de la parole.

(1) L'opuscule : *De la sociabilité des sourds-muets*, a paru chez Asselin, éditeur.

Développer les moyens de communication entre les sourds-muets et les entendants-parlants, tel est le véritable but à envisager dans l'enseignement de l'articulation. Ce but, on peut l'atteindre tout à la fois par la lecture, improprement nommée lecture sur les lèvres (1) et par l'articulation, qui sont les deux parties constituantes de l'enseignement de l'articulation.

Pour ne pas rester une étude stérile et sans utilité ultérieure, la *phonographométrie* doit être, dans la pratique, soumise autant que possible à des essais multiples comme à des épreuves successives qui n'existent pas si les sourds-muets restent toujours isolément en présence de leur seul professeur.

Nous avons classé en trois catégories les enfants sourds-muets.

Dans la première catégorie, sont réunis tous les sourds-muets *Aphones*. Ces sourds-muets laissent, il est vrai, de temps en temps, échapper des sons-cris, mais puisqu'ils ne sont point susceptibles de profiter, même à un faible degré, de l'enseignement de l'articulation, ils doivent être considérés comme absolument privés de la parole et, par conséquent, désignés sous ce nom.

Dans la seconde et dans la troisième catégorie,

(1) Voir note B, page 25.

sont classés les sourds-muets *Tictophones* et *Amnistophones* qui émettent des sons-valeurs et dont la surdi-mutité congéniale ou accidentelle remonte aux premières années de la vie, et chez qui la perte de l'ouïe n'a pas entraîné la perte complète de la faculté d'articuler les lettres, les syllabes et les mots.

Ces deux classes comprennent également un nombre assez considérable de sujets, pour qui les facultés intellectuelles sont inégalement réparties. Les plus intelligents seulement trouveront un profit appréciable dans l'étude de l'articulation ; c'est à ces élèves, *progressivement préparés*, que nous croyons utile de donner comme *moniteurs* les élèves d'un cours d'orthophonie.

Ce commerce, tout à la fois social et en quelque sorte pédagogique, profitera doublement à cette élite de sourds demi-muets.

En effet, les applications méthodiques des principes de redressement vocal exigent, de la part de ceux qui s'y livrent, une précision mécanique dont la vue seule exercera sur les élèves sourds-muets la plus salutaire influence. Ces derniers apprécieront par les yeux la nécessité, la portée de nos laborieux exercices, et, poussés par le désir secret d'imiter les mouvements qu'ils verront faire, contracteront, presque à leur insu, l'habitude de ces mouvements.

Un exemple pris dans un autre ordre d'idées pourra mieux faire comprendre l'évidence de notre théorème.

Essayez de faire manœuvrer militairement un jeune homme nouvellement appelé sous les drapeaux ; — s'il est seul, vous rencontrerez les plus grandes difficultés ; — mettez-le au milieu de ses camarades, il prendra instinctivement le pas et l'allure militaires ; il subira par *la vue* l'influence du milieu et sera emporté dans le mouvement général, comme électrisé par une force magnétique. Cette influence n'est point ignorée des officiers instructeurs ; dès que les jeunes soldats ont été initiés aux premiers éléments de l'éducation militaire et qu'ils ont une idée suffisante des manœuvres, ils sont répartis çà et là parmi de vieux soldats, leurs aînés, au milieu desquels ils ont bien vite acquis l'exactitude, la précision, la ponctualité qui leur manquaient.

Il en est de même dans bon nombre d'autres cas ; tout ce qui est mouvement se communique rapidement aux êtres organisés ; que nous ayons conscience du rythme par l'oreille ou par le regard, peu importe ; notre esprit cède à la secousse qui lui est donnée et s'identifie subjectivement aux mouvements extérieurs qu'il perçoit. Ce rythme, visible et facile à constater quand il se produit dans les bras ou dans les jambes,

n'est pas moins sensible quand il se manifeste dans d'autres organes ; et lorsque l'intérêt personnel se trouvera en cause, il excitera lui-même à l'imitation.

Cette sympathie de mouvements, cette concordance de l'esprit avec le milieu qui l'entoure semblant inhérente à notre nature, doit évidemment se retrouver à un degré digne d'attention chez les enfants sourds-muets. — Il nous paraît hors de doute que, mis en présence, non plus seulement du professeur, mais d'un certain nombre de personnes instruites phonétiquement, les sourds-muets n'éprouvent un intérêt particulier et ne sentent décupler en eux tout à la fois le désir de la parole articulée et l'assiduité nécessaire pour arriver à la posséder.

Malgaigne écrivait : « Prenez des sourds demi-muets, mettez-les avec des sourds-muets près de qui ils ne voient que des signes et vous en ferez de parfaits sourds-muets. » Nous dirons, nous, avec non moins de vérité, en retournant la proposition du célèbre professeur : Mettez des sourds, demi-muets, avec des parlants près de qui ils verront articuler, et vous en ferez à la longue des sourds-parlants toujours compréhensibles.

Mais, objectera-t-on, le professeur ne suffit-il pas pour opérer, lui, cette transformation souhaitée, et le cours d'articulation n'est-il pas précisément créé

en vue de l'obtenir? — Sans doute, le but du cours d'articulation est précisément d'obtenir, chez certains sourds-muets, le fonctionnement possible des divers organes de l'appareil vocal; et les gymnastiques de phonation dont nous avons parlé (1) sont des exercices préparatoires d'une excellence et d'une efficacité indiscutables; mais est-ce que la valeur de la méthode d'enseignement sera en quoi que ce soit amoindrie parce que le professeur, jugeant que tel exercice nouveau, telle classe commune doit être utile, voudra tirer parti de cette force nouvelle? Certes, non; c'est au contraire un devoir impérieux pour lui de préparer, de hâter la solution de son enseignement par tous les moyens pratiques dont il peut disposer.

Un spécialiste, en effet, l'a dit avec raison : le travail du professeur d'articulation enseignée aux sourds-muets est un travail de manœuvre. — Il exige une dépense considérable de forces physiques et, quelles que soient d'ailleurs les aptitudes du professeur, il est souvent obligé, par suite de la lassitude qu'entraîne cet enseignement, de modérer ses efforts. Au cours d'orthophonie, l'enseignement de l'articulation trouvera des moniteurs-auxiliaires instruits spécialement

(1) *Méthode rationnelle d'articulation à l'usage des Institutions de Sourds-muets* (École française). *Méthode présentée à l'Académie de médecine.* — Asselin, libraire-éditeur.

parmi les élèves du cours qui successivement, après le maître, articuleront, *automatiquement* et *phonographométriquement*, les syllabes et les mots en présence des sourds demi-muets et, par suite, favoriseront *normalement* le développement des facultés vocales soit des tictophones soit des amnistophones.

Qu'on les mette avec des parlants, sans vice de parole, volontiers, ajoutera-t-on; mais vous voulez mettre les sourds-muets en relation avec des personnes affectées d'une infirmité vocale et vous prétendez que ceux-ci seront des modèles suffisants pour ceux-là? Ne suffit-il pas d'élever une telle objection pour détruire votre thèse?

On peut accepter cette objection, tout d'abord quelque peu spécieuse. Il semble en effet assez bizarre qu'on songe à donner, comme moniteurs, des élèves qui viennent à un cours d'orthophonie pour se débarrasser ou bien du bégaiement, ou bien d'un vice de la parole.

Eh bien! cependant, oui, nous prétendons, nous affirmons que ces élèves seront des moniteurs suffisants et excellents.

Et voici pourquoi :

La méthode de redressement vocal repose essentiellement sur des principes d'articulations rythmées;

elle nécessite une série d'efforts proportionnés, méthodiques, permettant au sujet de rentrer graduellement en pleine possession des organes de l'appareil phonateur.

Les bègues qui se soumettent à l'enseignement orthophonique sont donc obligés pendant le début de leurs études de s'observer en parlant, de s'étudier à prononcer avec « emboîtement », *de forcer, d'exagérer même la prononciation,* de montrer enfin d'une manière ostensible et très facile à constater les efforts spéciaux faits pour activer le jeu du mécanisme de la prononciation et de l'émission du son, dans chacun de leurs plus minutieux détails.

C'est précisément cette obligation d'articuler les lettres, les syllabes, les mots, les phrases d'une manière *scrupuleusement dessinée* et sous la condition d'efforts mécaniques visibles, qui sera avantageuse aux sourds demi-muets (1).

L'entendant-parlant qui n'a aucun vice de parole n'est pas habitué à analyser, à décomposer les sons, à observer les conditions nécessaires à leur production normale; il parle par habitude et, *à le voir parler,* on ne peut tout d'abord se rendre un compte exact et raisonné du jeu des organes vocaux. Pour

(1) Ce travail sera également très précieux pour l'élève bègue car il l'habituera de plus en plus à l'*effort vocal.*

nous qui avons l'ouïe, l'oreille supplée à l'insuffisance de l'attention oculaire, mais pour le sourd-muet il faut que l'organe de la vue, qui joue le rôle d'unique observateur de la façon d'émettre le son, trouve une satisfaction complète.

Le tableau d'une personne parlant forcément avec lenteur, obligée de s'étudier, de s'écouter, de se contrôler, de faire volontairement et dans son intérêt des efforts méthodiques, réfléchis, donnera cette satisfaction au sourd-muet.

Cette mutualité, déjà utile pour l'articulation essentielle, est indispensable pour développer chez eux l'*habitude de la lecture phonographométrique*.

Les sourds-muets, mis à même d'articuler, dans une mesure suffisante, les mots de la langue nationale, suppléent à la surdité ou demi-surdité congéniale ou accidentelle de leur organe auditif, en complétant par la vue les paroles de leur interlocuteur dont la totalité ou une notable partie échappe à leur oreille. Cette faculté est le merveilleux résultat de l'intuition qui chez les sourds-muets se concentre presque tout entière dans le regard. Le professeur dirigera cette aptitude si précieuse, si féconde en résultats pratiques pour les sourds-muets, il la guidera, la développera d'une manière normale et méthodique ; mais peut-il et doit-il le

faire seul? Nous n'hésitons pas à répondre : Dans l'intérêt des sourds-muets, *non*.

Pour que la phonographométrie soit une étude sérieusement utile, pour que cette éducation complémentaire soit donnée d'une manière fructueuse, il importe qu'elle soit faite avec le concours d'entendants-parlants : ici ce n'est plus la fatigue du professeur qu'il faut envisager : d'autres considérations entrent en jeu.

Par cela même que la lecture spéciale a pour but d'habituer les sourds-muets à traduire par la vue les paroles qu'ils n'entendent point prononcer, il est de toute évidence que, pour arriver à traduire ainsi le langage des différentes personnes avec lesquelles ils seront plus tard appelés à vivre, ils doivent, sous la direction de leur professeur, être mis en contact avec le plus grand nombre possible d'entendants-parlants.

La lecture sur les lèvres, la langue, la gorge et le jeu du cartillage tyréoïde du professeur sera, pour les sourds-muets, le premier exercice sans conteste ; mais est-ce que, au bout d'un certain temps, alors qu'ils se seront familiarisés avec la manière même du professeur, il n'en résultera pas pour eux une seule habitude exclusive de lecture sur les mêmes organes? Et qui peut affirmer que par suite de cette *routine* ils auront la même facilité pour lire sur les organes vocaux d'au-

tres personnes ? Où seront le contrôle et la certitude de l'habileté qu'on prétend développer en eux ?

Les exemples sont là, dit-on, qui prouvent cette habileté chez un certain nombre de sourds-muets ; on les a mis en présence de leurs professeurs ; le professeur a parlé et aussitôt les élèves ont reproduit les paroles du maître, paroles qu'ils avaient lues, pensait-on, phonographométriquement.

Est-il nécessaire de discuter la vanité d'une pareille démonstration ? N'y a-t-il pas grande apparence que le plus souvent les questions posées aux élèves, se reproduisant toujours dans le même ordre, sont, en quelque sorte, connues à l'avance, et que, pour les reproduire et pour y répondre, l'élève a besoin de faire appel non à son habileté dans la lecture spéciale, mais simplement à sa mémoire de quelques jeux physiognomoniques de la bouche ? C'est, en effet, là, *d'autres le savent bien,* ce qui s'est produit maintes fois, et c'est ainsi que peut-être on a pu surprendre la religion d'hommes considérables cherchant à se rendre compte des résultats pratiques que pouvait produire cette branche de l'enseignement. On prétendait avoir exercé les élèves à la phonographométrie, parce qu'on leur avait donné une mimique labiale de convention remplaçant celle

des gestes, et parce que, à l'aide de cette mimique, l'élève se remémorait certaines petites phrases connues, phrases qu'il ne pouvait se remémorer qu'en voyant le jeu labial et physionomique de son maître. — Mais, en admettant même que le sourd-muet ne connût point à l'avance les questions qui lui sont posées, ne demeure-t-il pas moins vrai que l'enseignement, que la direction du professeur doit s'exercer sur des paroles prononcées par des tiers, se renouvelant et se succédant fréquemment, de façon à familiariser les sourds-muets avec le *roulement phonographométrique* des diverses articulations de la langue nationale ?

Mis tour à tour en présence de personnes différentes, leur œil saisira mieux, par la suite, le caractère général de l'articulation naturelle.

Nous n'hésitons donc pas à l'affirmer : dès que les sourds-muets ont été mis à même d'articuler, dès que leur sens particulier de la lecture spéciale a été éduqué chez eux méthodiquement, la sollicitude de leur maître doit tout entière être dirigée sur ce point : les mettre, tandis qu'ils sont encore sur les bancs de l'école, le plus souvent possible en communication avec les parlants.

C'est là, d'ailleurs, le vrai côté pratique des méthodes expérimentales.

De même que dans l'enseignement de la physique et de la chimie, la réelle marche pédagogique est de mettre les élèves aux prises avec les expériences dont ils sont témoins, et de les habituer ainsi par le maniement des instruments et les applications matérielles à bien comprendre les principes des théories qui leur sont enseignées.

Cependant, dira-t-on, certaines Écoles françaises et les Écoles allemandes en général n'obtiennent-elles pas, au point de vue de l'articulation, des résultats probants sans qu'il soit nécessaire de mettre les élèves en communication avec les parlants?

A cela nous répondrons :

1° Que ces institutions n'admettent et ne maintiennent dans leurs classes de sourds-muets que des enfants ayant déjà parlé ou pouvant parler ;

2° Que l'allemand se prononçant presque toujours comme il s'écrit, cela facilite singulièrement l'enseignement de l'articulation en Allemagne ;

3° Que, d'ailleurs, les résultats mis en avant par quelques individualités, par les Écoles étrangères ou par des congrès fantaisistes, c'est-à-dire n'ayant au-

cun mandat pour se constituer et par contre pour décréter, ont besoin d'être sérieusement contrôlés quant à l'état originel des individus spécimens présentés comme ayant appris à articuler au moyen de telle ou telle méthode ;

4° Enfin que, ces résultats fussent-ils aussi satisfaisants que possible, cela ne prouve nullement que l'introduction des sourds-muets au milieu des parlants, pour s'y fortifier dans la phonographométrie, doive être rejetée, du moment que cette adjonction paraît devoir accélérer l'efficacité de l'enseignement.

La maison de l'abbé de l'Épée et la plupart des institutions départementales de France ne recrutent pas leurs élèves, comme en Allemagne, avec des précautions aussi étroites et aussi exclusives ; leur sollicitude paternelle et éclairée embrasse toutes les catégories de sourds-muets, et il n'est pas de *surdi-mutite, si absolue qu'elle puisse être*, qui ne soit assurée de rencontrer dans les établissements de notre pays un dévouement philanthropique. Voilà, en partie, pourquoi les méthodes ne sont pas les mêmes en France et en Allemagne ; et voilà pourquoi certainement la méthode française s'adressant le plus souvent à de véritables sourds-muets, l'enseignement de l'articulation

ne peut être donné que plus tard et seulement comme *complément désirable de leur éducation.*

Les élèves tictophones que des aptitudes certaines auront fait désigner pour un cours d'articulation pourront, en attendant que leur instruction première soit terminée et qu'ils aient une intelligence suffisante de la langue nationale, être réunis dans un *cours préparatoire*, où ils seront exercés sur les éléments de la méthode spéciale, avant de faire partie définitivement du cours d'orthophonie.

Ce cours préparatoire, qui aurait pour but de les familiariser avec les mouvements préalables des organes de l'appareil vocal, avec l'élaboration pour ainsi dire du son, serait la classe primaire, où les élèves s'étudieraient non à *hurler*, mais à *solfier* (1) en quelque sorte les sons qu'ils devront plus tard transformer en syllabes et en mots. Il aurait pour principal résultat de ne pas laisser endormis, chez ces

(1) A ce sujet nous dirons un mot des cours où l'on fait crier les enfants sous le *prétexte* de développer leur voix. — Au lieu d'assouplir normalement les organes vocaux par une série de tons dont la valeur est classée et par conséquent prévue, on croit favoriser l'étude de la phonation en surexcitant outre mesure l'appareil de la voix. — Les cris poussés ainsi donnent un ensemble de phonomachie qui aisse aux élèves une voix fausse dont ils ne pourront presque jamais, par la suite, se débarrasser. — Loin donc de donner à la voix de la facilité et de la clarté, comme plusieurs le prétendent, il n'y a à attendre d'une telle élaboration vocale que de la confusion pour

enfants, les organes qui concourent à l'articulation; et ce n'est qu'après avoir passé par le *cours préparatoire* que les élèves véritablement doués seraient autorisés à continuer l'étude de l'articulation.

Est-ce à dire que, par voie de conséquence, on veuille inférer de tout ceci qu'il faille nécessairement, à côté des diverses institutions de sourds-muets, créer des cours publics d'orthophonie? Telle n'est pas notre pensée.

Il était intéressant, du moins, de signaler à l'attention des professeurs d'orthophonie qui s'occupent de l'*articulation spéciale* à enseigner aux sourds-muets ce que nous considérons comme une amélioration désirable à introduire dans l'éducation vocale de ces derniers.

les amnistophones, et, pour les tictophones, de graves difficultés à surmonter dans l'enseignement ultérieur de la parole.

DEUXIÈME PARTIE

SYNTHÈSE DE LA MÉTHODE

D'ORTHOPHONIE

DU Dr COLOMBAT, DE L'ISÈRE

NOTE O

SYNTHÈSE ORTHOPHONIQUE

NOTE O

SYNTHÈSE ORTHOPHONIQUE.

L'éducation des organes de la parole se rattache essentiellement à l'art de penser, à la logique, à toutes les sciences enfin qui ont pour objet de régler l'exercice de nos facultés intellectuelles.

Description de l'appareil vocal.

L'appareil vocal est l'ensemble des organes qui forment et qui modifient la voix, dans les cris, la parole et le chant.

Parmi les organes qui concourent à la production des sons vocaux, on doit ranger les suivants : 1° les poumons qui sont les réservoirs de l'air ; 2° les muscles de la respiration, les parois de la poitrine et le diaphragme qui agissent comme un soufflet ; 3° la

trachée-artère et les bronches qui constituent un porte-vent cylindroïde, flexible, dilatable, bifurqué inférieurement pour communiquer avec les deux poumons, et composé d'une vingtaine de cerceaux cartilagineux, incomplets en arrière, placés au-dessus les uns des autres, mais complétés postérieurement et unis à leurs bords supérieurs et inférieurs par une membrane fibreuse ; 4° le larynx proprement dit, qui est une sorte d'embouchure élastique et mobile ; 5° la glotte, fente oblongue ; 6° le pharynx ou arrière-bouche, le voile du palais, qui agissent surtout dans les cris et les sons aigus, les piliers de cet organe, la luette qui en est un appendice ou prolongement de son bord libre ; les amygdales ; l'épiglotte, espèce de soupape, la voûte palatine, les fosses nasales, les sinus maxillaires, la langue, les lèvres, les joues, les arcades dentaires, enfin l'ouverture antérieure de la bouche et des narines, qui représentent le tuyau, la caisse, les touches, les clefs et le pavillon de l'instrument vocal, contribuent plus ou moins à la production, à l'intensité et aux diverses modifications de la voix.

Avant de parler du mécanisme des sons vocaux, on aurait peut-être dû, pour être plus complet, donner une description détaillée de toutes les parties constituant l'appareil de la phonation ; mais cet ouvrage

étant par sa nature autant destiné aux médecins, aux professeurs d'orthophonie qu'aux gens du monde, nous nous bornons à rappeler ici ce qu'il y a de plus important à connaître sur la forme, la structure, les variétés de conformation, et l'anatomie du *larynx* et de la *langue*, qui jouent le principal rôle dans le chant et la parole.

Du larynx.

Le larynx, principal organe de la voix, est une espèce de boîte cartilagineuse, qui, considérée dans son ensemble, a la forme générale d'un conoïde creux et renversé, dont la base, tournée en haut vers la langue, forme un triangle évasé qui s'ouvre dans le pharynx ou *arrière-bouche*, et dont le sommet, uni inférieurement à la trachée-artère, continue avec ce canal par une ouverture arrondie. L'orifice supérieur du larynx présente un espace ovalaire circonscrit en avant par l'épiglotte, en arrière par les aryténoïdes, et sur les côtés par les replis de la membrane muqueuse. Cette ouverture supérieure du larynx, que l'on a confondue souvent avec la glotte qui est au-dessous, parce qu'on est porté à croire que l'épiglotte couvre immédiatement la glotte, cette ouver-

ture, reste constamment ouverte et comme passive par rapport à la formation de la voix et de la respiration. L'orifice inférieur du larynx est large et circulaire, tandis que le supérieur, qui est plus étroit, représente un triangle à base antérieure.

Les parois de cet organe sont essentiellement formées par la réunion de cinq principaux cartilages, qui sont : le *thyréoïde*, les deux *aryténoïdes*, le *cricoïde* et l'*épiglotte* qui est un fibro-cartilage.

Le cartilage thyréoïde, qui est le plus grand cartilage du larynx, forme la paroi antérieure de cet organe et la saillie plus ou moins considérable appelée vulgairement POMME D'ADAM. Ce cartilage, qui donne insertion à des muscles et à des ligaments, est d'autant plus mobile que les sujets sont moins avancés en âge.

Les deux cartilages aryténoïdes, situés à la partie postérieure et supérieure du larynx, s'articulent par leurs bases avec le bord supérieur de la partie postérieure de l'anneau cricoïdien.

Le cartilage cricoïde, de forme circulaire, comme son nom l'indique, mais plus large en arrière qu'en avant, est situé à la partie inférieure du larynx et se trouve uni par ses bords supérieurs, au moyen d'une membrane, aux bords inférieurs des trois autres cartilages cités plus haut ; inférieurement, il corres-

pond au premier cerceau de la trachée-artère dont il est une continuation.

Il reste encore quatre cartilages, qui sont les deux *corniculés*, et les *cunéiformes*.

Les premiers consistent dans deux tubercules cartilagineux unis immédiatement au sommet des cartilages aryténoïdes par une membrane qui les rend très mobiles. Nous dirons aussi que ces cartilages sont de forme triangulaire, et que leur face inférieure qui est concave correspond au sommet convexe de l'aryténoïde. Les seconds ou cunéiformes sont logés dans l'expansion membraneuse qui unit les cartilages aryténoïdes avec l'épiglotte; cette dernière est placée à l'ouverture supérieure du larynx et se trouve fixée au bord supérieur du cartilage thyréoïde, un peu au-dessous de la base de la langue ; ce fibro-cartilage principal a pour usage de s'opposer au passage des substances alimentaires dans les voies aériennes.

On voit donc que les cartilages aryténoïdes sont, par leur situation à la partie postérieure et supérieure du larynx, opposés au thyréoïde, qui forme la partie antérieure et supérieure de cet organe. Les connexions que ces trois cartilages entretiennent entre eux sont de la plus haute importance pour la formation du son vocal. En effet, deux ligaments formés de fibres élastiques et parallèles renfermés dans un repli de la membrane mu-

queuse prennent en arrière leur insertion à une saillie antérieure que l'on remarque à la base des aryténoïdes, et viennent se fixer en avant au milieu de l'angle rentrant qui existe au cartilage thyréoïde. Ces ligaments, appelés par Colombat *lèvres du larynx*, ont reçu le nom de *cordes vocales*, et sont nommés aujourd'hui *ligaments inférieurs de la glotte, ou thyréo-aryténoïdiens*. L'intervalle qui les sépare forme la *glotte* (1), fente oblongue qui, dans son diamètre antéro-postérieur, offre chez l'homme adulte de 23 à 25 millimètres et chez la femme un peu moins. Le diamètre transversal de la glotte est très variable ; dans son point le plus large, qui est en arrière, il ne présente

(1) Cette expression de *glotte* est assez impropre. Si l'on s'en rapporte au sens étymologique le mot glotte viendrait de γλῶσσα, langue, qu'on écrivait γλῶττα dans le dialecte attique, ou de γλῶττίς, petite langue (γλωττίς voulait dire aussi luette) ; évidemment il n'y a rien dans le larynx qui ressemble à une langue ou à une petite langue. Il est probable que l'expression de glotte n'a été donnée à la partie rétrécie du larynx que parce que le nom d'*épiglotte* avait été donné d'abord à l'opercule cartilagineux qu'on supposait s'appliquer au moment de la déglutition sur ce qui est appelé aujourd'hui la glotte ; or on sait aujourd'hui que l'épiglotte ne se renverse pas sur la glotte, mais sur l'orifice supérieur du larynx.

Quant au nom d'épiglotte, son nom vient très certainement de ce que ce fibro-cartilage a été d'abord aperçu par la bouche ouverte ; l'épiglotte, en effet, apparaît au-dessus de la base de la langue, et sa face antérieure est légèrement inclinée sur elle.

D'après les deux étymologies du mot glotte, on peut donc dire ou écrire *lettres glottales* de γλῶττα, ou *lettres glottiques* de γλωττίς.

que 5 ou 7 millimètres ; en avant, il est beaucoup moins considérable, puisque les cordes vocales se rapprochent au point de se toucher à l'endroit de leur insertion au cartilage thyréoïde ; chez les enfants, les dimensions de la glotte sont proportionnellement beaucoup moins grandes, et c'est au petit diamètre de cette fente dans le premier âge de la vie qu'est dû à cette époque l'extrême danger des angines et du croup.

Ces ligaments, recouverts par des fibres charnues formant les muscles thyréo-aryténoïdiens auxquels ils adhèrent, et qu'ils séparent des muscles crico-aryténoïdiens latéraux, sont enveloppés par la membrane muqueuse laryngée dans le reste de leur étendue. Leur face supérieure, inclinée en dehors, constitue la paroi inférieure d'un enfoncement nommé *ventricule du larynx*, dont la paroi supérieure est formée par les ligaments supérieurs de l'instrument vocal, lesquels sont situés plus en dehors entre le milieu de la face antérieure du cartilage aryténoïde. Ces ligaments, formés seulement par une plicature de la membrane muqueuse du larynx, ne sont pas fibreux, sont moins élastiques que les inférieurs, et représentent supérieurement une seconde glotte qui est séparée de la vraie glotte par les cavités ventriculaires.

Les ligaments thyréo-aryténoïdiens qui, comme cela a été, circonscrivent l'aire de la glotte, ne sont pas les seuls qui unissent les différentes pièces cartilagineuses formant le squelette du larynx ; ainsi le thyréoïde est uni au cricoïde, et celui-ci avec les deux aryténoïdes, et inférieurement avec le premier cerceau de la trachée-artère, au moyen de plusieurs ligaments fibreux et membraneux.

Plusieurs muscles prennent leurs insertions au larynx ; les uns sont extrinsèques et destinés à le mouvoir en totalité, comme à l'abaisser ou à l'élever, à le porter en avant ou en arrière, ou enfin à le fixer. Parmi ces derniers, qui lient le larynx aux parties voisines, sont les *sterno-thyréoïdiens*, *les constricteurs du pharynx*, et *tous les muscles de la région hyoïdienne*. Les autres muscles du larynx sont intrinsèques, c'est-à-dire qu'ils sont chargés d'imprimer tous les mouvements des cartilages qui composent l'organe. On les a subdivisés en *constricteurs* et en *dilatateurs ;* dans les premiers, au nombre de trois, on range les deux *thyréo-aryténoïdiens* et *l'aryténoïdien*, et dans les seconds, ou muscles dilatateurs dont le nombre est de six, trois de chaque côté, sont compris les *crico-thyréoïdiens*, les *crico-aryténoïdiens postérieurs* et les *crico-aryténoïdiens latéraux*.

Les muscles thyréo-aryténoïdiens s'étendent,

comme leur nom l'indique, du cartilage thyréoïde aux aryténoïdes, ou ils vont s'insérer en avant à la partie moyenne et inférieure de sa face interne, près de l'angle que forme la réunion de ses lames et en arrière à la partie inférieure des aryténoïdes, au-dessus des crico-aryténoïdiens. Le troisième muscle constricteur ou aryténoïdien s'étend de l'un à l'autre des cartilages aryténoïdes. Lorsque ces muscles, entièrement charnus, se contractent, les premiers attirent le cartilage aryténoïde en avant, rétrécissent la glotte d'avant en arrière et tendent les cordes vocales qu'ils rapprochent; le second, dont les fibres s'entre-croisent en arrière, contribue également à rétrécir l'ouverture glottale, en rapprochant l'un de l'autre les cartilages aryténoïdes et en les portant en arrière. Le muscle crico-thyréoïdien, qui est mince et de forme quadrilatère, se trouve situé à la partie latérale et un peu antérieure du cartilage cricoïde. Ses fibres, qui s'attachent sur les côtés et un peu en avant de ce dernier, se portent obliquement en haut et en arrière pour venir s'insérer sur le bord inférieur du cartilage thyréoïde, et un peu en avant de sa corne inférieure. Ce muscle et son congénère a pour but de rapprocher le thyréoïde du cricoïde, d'où il résulte que les aryténoïdes se trouvant éloignés du thyréoïde, la glotte est dilatée d'avant en arrière. Le muscle crico-aryté-

noïdien postérieur, qui est situé à la partie postérieure du larynx, s'attache de chaque côté sur la face externe du cricoïde ; ses fibres se dirigent obliquement, pour aller s'insérer en haut et en dehors de l'aryténoïde entre les muscles aryténoïdiens et le crico-aryténoïdien latéral ; en se contractant, le muscle crico-aryténoïdien postérieur porte le cartilage aryténoïde en dehors, et le fait tourner sur lui-même pour contribuer aussi à la dilatation de la glotte. Enfin, le muscle crico-aryténoïdien latéral, qui est mince, allongé et quadrilatère, et comme le précédent contribue à élargir la glotte, prend en bas ses points d'insertion sur le bord supérieur du cricoïde et va se fixer obliquement en haut et en arrière, au devant de la base et en dehors du cartilage aryténoïde.

Dans le larynx, au devant de la partie inférieure de la face linguale de l'épiglotte, derrière le cartilage thyréoïde et la membrane thyréo-hyoïdienne, se trouve également un lobule de tissus adipeux ; et dans les replis que forme la membrane muqueuse en se portant de l'épiglotte aux cartilages aryténoïdes et de ces derniers au thyréoïde, sont logées de chaque côté les glandules aryténoïdes.

Quatre petites artères alimentent le larynx ; ainsi que les veines qui ont le même nom, elles sont formées par les thyréoïdiennes supérieures et inférieu-

res ; deux branches assez considérables, nommées *laryngées*, pénètrent dans cet organe en traversant la membrane thyréo-hyoïdienne, et sont accompagnées d'un filet nerveux ; enfin les vaisseaux lymphatiques se rendent aux glandes jugulaires inférieures.

Les nerfs du larynx, fournis par la huitième paire (*pneumo-gastrique*), et au nombre de deux de chaque côté, ont reçu le nom de *laryngés* pour les supérieurs, et de *récurrents* pour les inférieurs. Les premiers, qui s'anastomosent avec les seconds, se distribuent à la membrane muqueuse, aux glandes mucipares ainsi qu'aux muscles thyréo-aryténoïdiens, crico-aryténoïdiens latéraux et postérieurs, et à l'aryténoïdien. Les seconds ou récurrents se rendent également à ces trois derniers muscles laryngiens.

La section de ces nerfs entraîne l'*aphonie* ou perte de la voix.

Le larynx, comme la trachée-artère, est tapissé par une membrane muqueuse ; mais elle est plus sensible que celle de cette dernière, car le contact du plus petit corps étranger détermine sur elle une irritation excessive.

Le larynx n'existe que dans les animaux chez lesquels la respiration s'effectue par des poumons.

Cet organe principal de la voix offre toujours plus de développement et plus de saillie chez l'homme que

chez la femme, dont cet organe, situé chez elle beaucoup plus haut, se cache presque sous la mâchoire inférieure, et ne présente que les deux tiers et même la moitié du volume de celui de l'homme; chez ce dernier, l'angle rentrant du cartilage thyréoïde est aigu, tandis qu'il est arrondi chez la femme, dont l'épiglotte est également moins large, moins épaisse et moins saillante. Des différences aussi tranchées se font moins remarquer chez le fœtus et l'enfant. Seulement le larynx est beaucoup moins développé qu'il le sera plus tard, proportionnellement dans l'un comme dans l'autre sexe.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que cet accroissement n'est pas progressif comme celui des autres organes; il se développe au contraire presque tout à coup à l'époque de la puberté, et l'énergie de ses fonctions se fait remarquer en même temps que celle des organes génitaux. C'est même cet accroissement rapide correspondant avec la mue de la voix qui nous fournit les signes les plus certains de la puberté. Après cette époque, le larynx n'éprouve aucun changement notable; seulement ses formes se prononcent d'une manière plus marquée et l'on voit ses cartilages se durcir et s'ossifier après l'âge mûr, à l'exception de l'épiglotte, dans laquelle on n'a jamais observé aucun rudiment d'ossification.

De la langue.

La langue est l'agent principal qui modifie la voix pour former les sons et les articulations qui constituent la parole.

C'est un organe musculeux, symétrique, essentiellement mobile, presque entièrement charnu, et logé dans la cavité buccale en s'étendant depuis l'os hyoïde et l'épiglotte jusqu'à la face postérieure des arcades dentaires. Sa forme est celle d'une pyramide aplatie, arrondie sur ses bords et vers sa pointe, et devenant de plus en plus épaisse vers sa base. Sa face supérieure ou dorsale, qui correspond à la voûte palatine, et qui est libre, est plate dans toute son étendue, présente dans son milieu un sillon désigné généralement sous le nom de ligne médiane de la langue. Sur ce sillon, et en arrière, près de la base de l'organe, se trouve un enfoncement qui est l'orifice commun à plusieurs follicules muqueux, et auquel on a donné le nom de trou borgne ; autour de cet enfoncement, qui souvent est peu visible et qui manque même quelquefois, on remarque, ainsi que sur toute la face dorsale de la langue, une multitude d'aspérités formées par des papilles qu'on distingue en trois classes d'après

leurs configurations extérieures : les premières, nommées *coniques* ou *filiformes*, très petites et très nombreuses, occupent le milieu, les bords et le bout de la langue ; les secondes, appelées *fongiformes*, plus grosses, moins nombreuses, et ayant assez bien la forme d'un petit champignon, sont situées derrière les précédentes sur la partie moyenne de l'organe. Enfin les troisièmes, désignées sous le nom de *lenticulaires*, de grosseur variable, se trouvent à la base de l'organe, disposées symétriquement en forme d'un V dont l'écartement en avant loge les papilles *fongiformes*. Ces diverses éminences ou papilles sont pour la langue les organes exclusifs du tact et du goût, ou sont destinées à une sécrétion muqueuse et à une excrétion locale surabondante de matière cornée.

La face inférieure de la langue, lisse et dépourvue de papilles, n'est libre que dans son tiers antérieur, car à ses deux tiers postérieurs viennent se fixer les faisceaux musculaires qui l'unissent aux parties voisines ; mais on observe qu'elle présente également à la partie moyenne un sillon qui sépare deux saillies latérales, correspondant aux muscles linguaux, et sur lesquelles on voit un repli muqueux oblique et frangé, au niveau duquel existe une ligne bleuâtre qui indique le trajet de la veine ranine. Ce sillon médian de la face inférieure de la langue donne attache en arrière

à un repli triangulaire de la muqueuse, qui est plus ou moins saillant, et auquel on donne le nom de *frein* ou *filet* de la langue. Ce repli, dont les deux faces latérales sont libres ainsi que le bord antérieur, s'attache par son bord postérieur à la langue quelquefois depuis son sommet jusqu'à la paroi inférieure de la bouche, avec laquelle la face inférieure de l'organe phonateur se confond. Il est bon d'ajouter que le frein lingual est sujet à des excès de longueur ou de brièveté qui, nuisant soit à la prononciation, soit à la déglutition, soit à la succion du lait chez les enfants, exigent souvent diverses opérations.

La langue est l'organe le plus musculaire, le plus souple et le plus facilement mobile du corps humain.

Les parties fondamentales ou solides de la langue sont : 1° un fibro-cartilage médian, qui s'étend de l'os hyoïde à la pointe de la langue, mais qui est plus développé en arrière qu'en avant, sert à l'insertion d'un certain nombre de fibres charnues, surtout de celles qui sont dirigées transversalement ; 2° la membrane *glosso-hyoïdienne*, qui fixe la langue et spécialement le cartilage médian au corps de l'os hyoïde ; 3° la membrane muqueuse qui revêt toutes les parties libres de la langue, et qui, par son tissu doux et consistant, sert à l'insertion d'un grand nombre de fibres charnues que l'on distingue en extrinsèques et intrinsèques. Les premières

appartiennent aux muscles *génio-glosses*, *stylo-glosses*, *hyoglosses*, *constricteurs supérieurs du pharynx* et *glosso-staphylins ;* les secondes constituent les muscles linguaux proprement dits, dont les fibres charnues sont disposées en tous sens ; les muscles génio-glosses, qui vont en divergeant de l'apophyse génienne (1) vers la face inférieure de la langue et de l'os hyoïde, soulèvent ce dernier et portent l'organe phonateur en avant, par la contraction de leurs fibres inférieures, tandis que les fibres supérieures contractées tirent la langue en arrière et la ramènent à sa position naturelle lorsqu'elle est sortie de la cavité buccale ; les fibres moyennes contribuent à creuser en gouttière la face dorsale de cet organe. Les muscles stylo-glosses, fixés en arrière à l'apophyse styloïde du temporal et au ligament stylo-maxillaire, et en avant sur les bords de la langue, la tirent sur les côtés et en haut en agissant séparément, tandis qu'ils la portent en arrière et l'élèvent lorsqu'ils se contractent simultanément. Enfin, les muscles hyo-glosses s'insèrent à trois points différents de l'os hyoïde, c'est-à-dire à la grande corne de cet os (*kérato-glosse*), à la partie supérieure de son corps (*basio-cérato-glosse*), enfin à sa petite corne et au cartilage placé entre son corps

(1) *Génien*, *ienne*, adj. (de γένειον, le menton), qui a rapport au menton.

et sa grande corne (*chrondro-glosse*). Ces trois faisceaux qui forment les muscles hyo-glosses, dont les fibres se portent en avant, dans les parties latérale et inférieure de la langue, la tirent sur les côtés lorsqu'ils agissent séparément, et en se contractant ensemble abaissent la base de cet organe, ou, lorsque celui-ci est fixé, élèvent l'os hyoïde.

Le muscle constricteur supérieur du pharynx qui s'insère en bas à la base de la langue, et le glosso-staphylin, qui en part également pour se porter à la partie latérale et inférieure du voile du palais, ont pour usage, le premier de resserrer le pharynx et de fixer la langue, et le second de resserrer l'isthme du gosier, en abaissant la luette et en élevant la région hyoïdienne de l'organe phonateur. Cette masse musculaire est revêtue d'une membrane muqueuse, superposée elle-même à une couche vasculaire formée par l'enlacement de myriades de petits vaisseaux sanguins qui communiquent à la langue la richesse de coloration qui lui est particulière.

Les artères de la langue émanent des linguales fournies par les carotides externes, et des tonsillaires et des palatines qui partent des labiales ; les veines qui en reportent le sang dans la veine jugulaire interne sont les ranines, les linguales et les submentales ; enfin, les vaisseaux lymphatiques de la langue

s'abouchent dans les ganglions latéraux et sous-maxillaires du col. Les nerfs qui la font mouvoir viennent de la neuvième paire, *grand hypoglosse*, et se distribuent à ses muscles, tandis que ceux qui président aux sécrétions, à la perception des saveurs et aux sens tactiles, sont fournis par un rameau du *glosso-pharyngien* de la huitième paire, et par la *branche linguale* du maxillaire inférieur de la cinquième paire. En un mot, le grand hypoglosse est le nerf moteur de la langue, le lingual en est le nerf sensitif, et le nerf glosso-pharyngien préside aux diverses sécrétions qui ont lieu à la base de l'organe.

La langue, qui manque dans les premiers temps de la vie intra-utérine, et qui cependant offre plus tard chez le fœtus un volume considérable proportionnellement aux os maxillaires, existe, à peu d'exceptions près, chez tous les animaux vertébrés. Cet agent phonateur, qui dans la prononciation, dans la déglutition et dans l'expuition (1), prend une part encore plus active que les autres parties de la bouche, est sujet à plusieurs vices de conformation.

Il est facile de concevoir que l'absence partielle et congéniale ou accidentelle de la langue ne permet d'abord que d'ébaucher quelques sons inintelligibles,

(1) *Expuition :* l'action de cracher, son produit.

mais on peut cependant parvenir à parler d'une manière assez distincte, à l'aide de certains exercices vocaux et quelquefois de moyens artificiels.

Lorsqu'on explore la cavité buccale des personnes chez qui la langue manque, on trouve que l'espace compris entre l'arcade dentaire inférieure est beaucoup plus déprimé qu'à l'état normal, et que, vers la partie moyenne de cet espace, sont logés deux corps, de forme ovalaire, mais peu saillants, quoique doués d'une grande mobilité. On observe également que la voûte palatine est moins profonde et plus aplatie et que les dents de la mâchoire inférieure et même de la supérieure sont beaucoup plus inclinées en dedans que chez les individus dont la langue est à l'état normal.

Cet organe est sujet à d'autres vices de conformation ; ainsi, on l'a vu bifurqué à sa pointe, et même être double (1).

L'adhérence de la langue au plancher de la bouche constitue un autre vice de conformation qui est presque toujours congénial, mais qui cependant peut être accidentel et dépendre d'une cicatrice vicieuse succédant à une opération sur la langue et sur le plancher de la bouche. Cette adhérence de

(1) *Transactions philosophiques* février, et mars 1748 ; *Éphémérides des curieux de la nature*, 1684.

l'organe phonateur présente plusieurs degrés : tantôt la langue entière est collée au plancher buccal, tantôt elle est fixée en bas par un excès de longueur ou par une brièveté extraordinaire du filet lingual. Dans tous les cas, il en résulte une gêne plus ou moins considérable dans les fonctions de l'organe et surtout dans l'articulation, au point de déterminer une réelle infirmité vocale. On remédie facilement à ces adhérences anormales de la langue, au moyen d'une opération simple et en employant des procédés et des instruments spéciaux.

La langue peut être très large ou aussi mince que celle d'un chat ; elle est quelquefois congénialement hypertrophiée, enfin elle peut être déviée sur l'un ou l'autre côté dans l'intérieur de la bouche, par la présence de tumeurs développées dans son voisinage, les engorgements des ganglions sous-maxillaires, ou enfin la grenouillette (1).

Cet organe présente aussi, dans quelques cas rares, un état de procidence (2) habituel qui consiste dans sa sortie continuelle hors de la bouche, sans que son tissu soit altéré. Lorsque cette affection est ancienne, la langue se tuméfie et s'hypertrophie, soit par l'irri-

(1) Le nom de grenouillette vient de ce que ceux qui portent une pareille tumeur parlent en coassant et pour ainsi dire en grenouillant.

(2) Chute d'une partie comme de l'iris, du rectum.

tation que détermine sur elle le contact permanent de l'air, soit aussi parce que l'organe n'est pas soumis à la pression qu'exercent ordinairement sur lui les arcades dentaires dans l'intérieur de la bouche. On observe également que la lèvre inférieure se détourne et se déprime et que les dents de la mâchoire correspondante s'altèrent plus ou moins, surtout lorsque le prolapsus (1) lingual est congénial. Dans ce cas, elles sont projetées en avant, deviennent même horizontales, mais elles finissent par se carier complètement et par tomber bientôt, si la procidence de la langue n'est survenue qu'après la dentition. En outre il faut remarquer que les os maxillaires eux-mêmes se recourbent en bas, que la salive coule continuellement hors de la bouche, ce qui nuit beaucoup à la digestion, enfin que le larynx, entraîné en haut, ne forme plus de saillie à la partie supérieure du cou : les malades qui présentent ce fâcheux état sont non seulement très gênés dans l'articulation des sons vocaux et dans la déglutition, mais encore sont tourmentés par une soif continuelle et une aridité de la bouche et de la gorge, que les boissons ne font que calmer pour un instant, et qui se trouvent encore augmentées par les ulcérations et les diverses productions végétatives qui se développent souvent sur la

(1) Synonyme de procidence.

surface de l'organe en état permanent de prolapsus. On ne saurait donc trop tôt porter remède à cette affection.

La langue est quelquefois aussi le siège d'abcès, d'inflammation, d'ulcères, de pustules, de kystes, de tubercules, de cancer et d'autres affections qui n'entrent pas dans le cadre de cette monographie.

Physiologie de la voix et de ses diverses modifications.

Chaque être a une voix qui lui est propre, et qui est comme un caractère distinctif de son espèce. Ces grandes différences de la voix dépendent d'une organisation particulière des parties qui servent à la former. On a remarqué que la structure du larynx est extrêmement simple dans les animaux qui ont une voix douce et agréable, comme le serin, le rossignol; tandis que cet organe est très compliqué chez les animaux dont la voix est forte et désagréable, tels que les porcs, les singes, les ânes.

La cause déterminante de la voix ne peut être attribuée qu'à l'état de l'âme et aux besoins auxquels son expression actuelle se rapporte. Si l'air en est la cause matérielle, le larynx et plus particulièrement la glotte en sont la cause efficiente.

Tous les êtres organisés chez qui la respiration s'effectue par des poumons peuvent faire entendre des sons vocaux, puisqu'ils sont tous pourvus d'une glotte et d'un larynx : il n'y a donc que ceux-ci qui puissent faire entendre une voix proprement dite.

Les poissons qui respirent par des branchies ne peuvent par cette raison produire des sons vocaux, et on ne doit pas regarder comme tels les bruits que font entendre quelques insectes : les cigales, les grillons, les sauterelles et la plupart des mouches, etc. ; le bruit que produisent ces animaux ne vient pas de leur bouche, mais il est le résultat du frottement mécanique de certaines membranes élastiques qui sont agitées rapidement. Ces organes sonores sont tantôt les élytres (1) et les ailes des insectes, ou tantôt une espèce de partie membraneuse en forme de tambour, ou enfin une sorte de raclement produit par les mouvements des cuisses postérieures à la manière de l'archet des instruments à cordes.

La voix présente des différences notables, selon l'âge. Elle est faible et aiguë chez les enfants, mais elle se renforce plus tard ; chez la femme le timbre vocal change beaucoup moins que chez l'homme et il conserve presque toujours les caractères de l'adolescence.

(1) Aile supérieure chez les coléoptères.

Le timbre vocal peut aussi être changé et modifié par les habitudes de certains individus : par exemple, ceux qui se livrent à des professions bruyantes, telles que celles de chaudronnier, de meunier, de boulanger, etc., ou ceux qui, comme les marins, habitent les bords de la mer et les rives des grands fleuves, ont ordinairement la voix plus forte, parce que, obligés de couvrir toujours en parlant des bruits souvent très intenses, ils exercent davantage leurs organes vocaux.

La voix des hommes est généralement d'autant plus forte que leur larynx est plus développé et que leur poitrine a plus de capacité. C'est pour cette raison que le timbre vocal semble beaucoup plus faible, lorsque, après le repas, l'estomac, distendu par les aliments, diminue la capacité de la poitrine en refoulant le diaphragme supérieurement.

Aucun son ne va plus directement au système nerveux que celui de la voix humaine ; c'est pour cela que les instruments qui en approchent le plus, comme le cor d'harmonie, le basson, le hautbois, ont une expression plus touchante et plus mélancolique, surtout dans les tons mineurs, et la musique triste.

Le chant est une modification de la voix qui se rapporte plus particulièrement *aux diverses formes de l'amour;* c'est peut-être pour cette raison qu'à

l'époque intime de la vie la nature développe d'une manière si rapide les organes vocaux, et change presque tout à coup le timbre de la voix. Au milieu du printemps, où les oiseaux ont l'habitude de s'accoupler, le chant du rossignol est dans toute sa beauté, tandis que dans le mois de juin, époque où il a des petits, sa voix est si déplaisante et si changée, qu'elle est tout à fait méconnaissable.

De toutes les actions qui sont propres à l'homme, celle de chanter lui est la plus familière : il n'est point de peuples, même les moins civilisés, chez lesquels le chant ne soit en usage. C'est donc à tort que *Rousseau* a dit que le chant n'était pas naturel à l'homme.

Pour une oreille délicate, la voix d'un individu peut nous apprendre beaucoup de choses sur sa manière de vivre, sur son caractère et sur les dispositions de son esprit. Il est certain que la situation du *moi* influe d'une manière assez marquée sur l'organe de la voix, qui diffère toujours suivant les circonstances.

Si la voix, dans une situation ordinaire de l'esprit, peut faire connaitre les penchants et les qualités morales de l'homme, elle découvrira bien plus sûrement encore les différentes passions dont il est agité.

Platon savait si bien que le son de la voix pouvait, jusqu'à un certain point, découvrir l'état moral des hommes, que, lorsqu'il voulait connaître ceux qui l'abordaient pour la première fois, il leur disait : *Parlez, afin que je vous connaisse.*

La voix peut aussi souvent révéler l'état de santé du corps, à cause de ses rapports de sympathies avec le système nerveux en général.

En effet, dans de certaines fièvres, la voix présente une altération remarquable ; dans le début des maladies aiguës, les malades se plaignent souvent de douleurs à la gorge qui, n'étant point le résultat d'une inflammation apparente, annoncent en général une affection grave qui sera accompagnée d'accidents nerveux.

Dans les saisons chaudes, la voix est plus belle et plus aiguë ; dans l'hiver, elle est au contraire plus grave et plus rauque. C'est sans doute pour cette raison que les méridionaux ont, en général, la voix plus belle et plus sonore que les habitants des pays froids. Les étrangers conviennent que, au point de vue de la parole, c'est en France que l'on trouve le plus grand nombre de belles voix. Cela tiendrait-il au développement de la poitrine que nous avons en général mieux conformée?

Les langues du Midi sont plus favorables à la mu-

sique vocale que les langues du Nord. Toutefois, après M. Legouvé, nous empruntons bien volontiers à l'illustre maëstro Gounod les réflexions et les paroles suivantes :

« ..... Certes, bien loin de moi la pensée de nier la sonorité et l'éclat de la langue italienne; mais tout dans la musique est-il donc éclat et sonorité? La langue italienne est une interprète incomparable pour exprimer ce qui est brillant et charmant dans la vie, ce qui est aimable dans les sentiments, élégant dans la douleur, ardent mais un peu superficiel dans les passions. Mais si le compositeur a d'autres visées, s'il veut descendre dans le détail des sentiments, s'il veut rendre les nuances, s'il a quelque répulsion pour le théâtre, pour le convenu, s'il recherche l'intime, le vrai, le profond des choses et des cœurs, qu'il s'adresse à la langue française! Elle est moins riche de coloris, soit, mais elle est plus variée et plus fine de teintes; elle a moins de rouge sur sa palette, j'y consens, mais elle a des violets, des lilas, des gris-perle, des ors pâles que la langue italienne ne connaîtra jamais!..... Laissez-moi vous citer un exemple.

« Dans *Faust*, l'air du jardin commence par :

Salut, demeure chaste et pure!

On a traduit en italien et on a mis :

Dimora casta e pura.

« Les mots mêmes, les mots traducteurs, ne peuvent pas être plus exacts, plus fidèles; mais le son de ces mots m'a trahi. *Casta* est le contraire de *chaste*. Cet accent expansif, qui éclate comme une fusée sur *casta,* détruit tout le mystère, toute la pudeur de mon harmonie! ce terrible *casta* fait trop de bruit autour de la petite maison, elle en trouble le repos... tandis qu'avec mon modeste mot chaste, avec son *a* un peu terne, et comme (pardonnez-moi cette expression), comme ouaté par cet *s*, ce *t* et cet *e* final, j'arrive à peindre le demi-silence, la demi-ombre qui est l'image de ce qui se passe dans l'âme de Marguerite! Oh! la langue française! la poésie française! ne la calomnient que ceux qui ne la comprennent pas! Elle a des douceurs, elle a des intimités qui répondent à ce que nous ressentons de plus profond!

« Savez-vous à quoi je compare la langue italienne? à un magnifique bouquet de roses, de pivoines, de crocus, de rhododendrons..., mais auquel il manque des héliotropes, des résédas, des violettes! »

Si l'on chantait une même phrase musicale avec des paroles traduites dans les principales langues de

l'Europe, la différence serait énorme à l'oreille pour l'harmonie et la douceur. La langue italienne et la langue hollandaise, prises pour les deux extrêmes de la comparaison, suivraient une marche progressive dans l'ordre suivant : *italien*, *grec moderne*, *portugais*, *espagnol*, *français*, *russe*, *allemand*, *anglais*, *hollandais*.

Les peuples du Midi aiment beaucoup les voix aiguës ; ceux des pays tempérés préfèrent les moyennes ; enfin les habitants des régions du Nord semblent donner la préférence aux basses. La différence des climats influe certainement sur le goût des nations comme sur la douceur des langues. En Italie, les premiers rôles d'hommes, dans les opéras, sont remplis par des *soprani ;* en France, par des *ténors ;* en Allemagne, par des *basses*.

Comme chaque individu se distingue d'un autre par ses traits et ses formes physiques, on peut de même le distinguer facilement par la nature et le timbre de sa voix ; mais seulement il y a de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui forment autant d'espèces de voix, ayant reçu une dénomination particulière.

Pour pousser le système vocal à l'étendue de celui des grands chanteurs, qui est souvent de trois octaves, on est convenu de le diviser en six parties qui représentent six espèces de voix.

1° Le premier dessus : *soprano primo ;*

2° Le second dessus : *soprano secondo ;*

3° Le contr'alte (haute-contre) : *contralto ;*

4° Le ténor ;

5° Le baryton ;

6° La basse.

Ce n'est donc pas d'après le timbre et le volume des voix, mais d'après leur étendue dans l'échelle musicale, qu'on a désigné le caractère général qui les distingue.

Les voix graves ne se remarquent ordinairement que chez les hommes après la puberté ; tandis que les voix aiguës se rencontrent le plus souvent chez les femmes, chez les enfants et chez la plupart des hommes qui prennent le *faucet* en chantant.

On distingue encore les voix par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Ainsi, il y a des voix fortes, dont les sons sont forts et éclatants ; des voix douces, dont les sons paraissent flûtés ; des voix étendues, celles qui parcourent une grande échelle musicale ; des voix belles, dont le timbre est plein, juste et harmonieux. Il y a également le contraire de tout cela : par exemple, on trouve des voix dures, intermittentes, raboteuses, c'est-à-dire celles dont les belles notes sont inégalement distribuées, soit dans la première, soit dans la seconde ou la troisième

octave. On appelle au contraire voix égale, celle dont le timbre est toujours le même dans toute son étendue; enfin on désigne par les épithètes de flexibles et légères, les voix qui passent sans transition brusque du grave à l'aigu, et qui parcourent avec la même douceur et la même flexibilité toutes les modulations qui constituent l'harmonie musicale et vocalisante.

On n'a jamais bien déterminé en quoi les sons articulés diffèrent des sons modulés; cependant cette différence serait sensible, lors même qu'il ne manquerait à la voix qui forme la parole que la permanence des sons qui constitue la voix du véritable chant. D'ailleurs, le vrai caractère distinctif de cette dernière espèce de voix est de former des sons harmoniques et appréciables, dont on puisse prendre et sentir l'unisson, et que de plus il soit possible d'exprimer par des signes faisant partie de notre système de musique. Dans la voix parlante au contraire, les tons ne sont pas assez soutenus pour être appréciés, et les inflexions diverses qui les séparent ne présentent que des intervalles incommensurables.

Mécanisme de la voix.

L'air que l'inspiration a introduit dans les poumons

est repoussé de ses cavités dans le larynx, par le mouvement de l'expiration et le jeu des muscles de la poitrine.

C'est là le premier acte nécessaire pour la production de la voix, puisque c'est pendant le temps de l'expiration que les sons vocaux sont produits.

Les travaux des physiologistes permettent d'affirmer que parmi les parties qui donnent passage à l'air expiré, c'est le larynx qui forme la voix, et que des diverses pièces qui composent celui-ci, c'est la glotte qui est l'organe essentiellement phonateur.

La théorie qui compare le mécanisme de la voix à celui des instruments à anche, c'est-à-dire ceux dont le son est produit et modifié par des lames élastiques, comme dans le hautbois, le basson, est inacceptable.

Dans les instruments ordinaires, pour faire monter et baisser les tons, on raccourcit ou on allonge les anches dans le sens *longitudinal :* tandis que, pour produire le même effet dans le larynx, les cordes vocales se tendent ou se relâchent dans le sens *horizontal.* Dans les instruments de musique, il n'arrive jamais, comme dans les ligaments de la glotte, que les lames mobiles des anches varient à chaque instant d'épaisseur, de longueur et d'élasticité ; d'ailleurs, ces lames sont composées de fibres rectilignes

fixées par un seul côté et libres dans les trois autres; tandis que les lames ou cordes vocales du larynx sont au contraire fixées par trois côtés et libres par un seul, et forment, par leur réunion, une espèce de sphincter curviligne dont les fibres ne présentent jamais une ligne droite, si ce n'est lorsque les lèvres de la glotte s'appliquent avec force l'une contre l'autre ; elles ferment alors si hermétiquement la trachée, qu'aucune particule d'air ne peut s'échapper des poumons. Enfin, on ne peut admettre que des parties charnues, molles, humectées, recouvertes d'une membrane muqueuse toujours lubrifiée par des mucosités, adhérentes dans trois sens et ne remplissant aucune des conditions que doit avoir une anche, puissent rendre, par le même mécanisme que celui de cette dernière, des sons aussi forts, aussi variés, aussi harmonieux et aussi beaux que ceux de la voix humaine.

La voix n'est donc pas comparable au mécanisme des anches, et on ne peut pas mieux adopter cette théorie que celle des cordes.

Les personnes qui regardent le larynx comme un instrument à vent, surtout celles qui comparent l'appareil vocal à un trombone, disent que, dans cet instrument, et tous les autres dans lesquels l'air est le corps vibrant, les sons deviennent plus aigus à me-

sure que le tuyau se raccourcit ; de même l'élévation du larynx augmente la longueur du tuyau et les sons changent en proportion ; ils ajoutent encore que les tons baissent à mesure que le tube s'allonge et que le larynx descend de la même manière pour produire les tons bas. Ces mouvements du larynx sont évidents et incontestables, mais ils ne sont que des phénomènes accessoires dans l'émission des sons. Les variations de capacité dont le tuyau est susceptible déterminent moins par elles-mêmes les divers degrés d'élévation de la voix, qu'elles ne sont destinées à correspondre à l'état de la glotte dans la production des sons plus ou moins graves.

Un fait observé souvent et que tout le monde peut répéter, c'est qu'il est possible, avec un peu d'attention, de fixer son larynx de manière qu'*après avoir pris la note la plus aiguë de la voix, on puisse parvenir à passer subitement à la note la plus grave possible, non en abaissant et en relâchant l'instrument vocal, mais au contraire en contractant encore plus fortement tous les muscles de l'appareil phonateur, de manière à faire monter encore plus haut le larynx* (1). C'est également par le même mécanisme, c'est-à-dire en relâchant *les cordes vocales au moyen*

(1) Le son qui résulte de ce mécanisme n'est pas pur, c'est une voix qui tient de l'enrouement.

d'une ascension forcée et exagérée du larynx, qu'est produit le son rauque, brusque et *très grave*, qui est l'expression du dépit, de la colère, de certains jurements, et qui résulte aussi de la toux dans les rhumes, la coqueluche, et le croup.

Ce n'est certes point une théorie, c'est un fait que tout le monde peut observer sur soi-même, les mouvements du larynx ne sont que des mouvements accessoires à la formation des sons et destinés à faciliter le jeu des parties qui contribuent à tendre ou à relâcher les cordes vocales. En effet, lorsque le muscle sterno-thyréoïdien se contracte pour abaisser le larynx, il ouvre et dilate par sa contraction le cartilage thyréoïde, ce qui contribue à la production des sons graves par la dilatation de la glotte. De même le constricteur inférieur du pharynx qui, avec le thyréoïdien, concourt à l'élévation de l'instrument vocal, resserre le thyréoïde dont il embrasse les lames cartilagineuses ; ces lames du cartilage thyréoïde rapprochent les lèvres de la glotte, en pressant les muscles crico-aryténoïdiens latéraux et thyréo-aryténoïdiens. En contribuant au rapprochement des lèvres de la glotte, le constricteur inférieur du pharynx concourt à la production des sons aigus ; mais si le larynx était fixé invariablement, le resserrement ou le relâchement plus ou moins grand de la glotte

produiraient seuls tous les tons de la voix humaine.

Les variations de capacité et de longueur du tuyau vocal n'ont pas d'influence sur la production des sons. Cependant Colombat était loin de croire que ces variations ne soient pour rien dans l'émission de la voix ; seulement, si elles n'influent que sur le timbre et la force des sons, ordinairement elles ne participent nullement à la production génératrice de ces derniers, qui sont entièrement formés par la glotte. En effet, la longueur du canal vocal ne varie pas assez pour rendre raison des sons nombreux et variés que produit la voix humaine, et qui embrassent quelquefois trois octaves ou quarante-huit demi-tons ; le larynx, qui ne peut se déplacer le plus souvent que de deux centimètres et demi environ, ne raccourcit par conséquent le tube phonateur que d'un cinquième, ce qui devrait donner seulement la tierce majeure au-dessous du premier ton, et non la double ou la triple octave.

Les mouvements des lèvres et de la langue ne peuvent pas mieux faire varier le ton de la voix ; car le chant articulé serait très difficile et exigerait, pour être produit, que le larynx changeât de place pour chaque syllabe différente. D'ailleurs, en fermant la bouche on devrait changer le son ; cependant il n'en est pas ainsi, et le *son seul* est modifié en devenant

plus sourd. Enfin en bouchant les narines et en adaptant à l'orifice buccal un long tube et même un porte-voix, on devrait augmenter la gravité du son, tandis qu'on ne fait que le rendre plus sonore et plus intense. Il résulte de toutes ces considérations qu'on ne conçoit pas pourquoi on a voulu pendant longtemps comparer le mécanisme du larynx à celui de différents instruments de musique; il semble au contraire qu'il est plus naturel de comparer ces derniers au larynx.

Le larynx ne ressemble qu'à un larynx, c'est un intrument à vent *sui generis*, inimitable par l'art, et dont le mécanisme *vivant* ne peut se comparer à celui d'aucun autre.

Quant à la glotte, elle est l'instrument qui produit les sons, ou plutôt c'est l'air chassé des poumons qui, sous l'influence de la volonté, en se brisant contre les lèvres de la glotte, produit des ondulations sonores qui sont modifiées par le pharynx, la langue, les lèvres, les fosses nasales, enfin par tout l'appareil vocal.

Si, pour produire un son simple, ainsi que le prouvent les cris que font entendre sans motifs appréciables les sourds-muets non instruits et les idiots, on n'a pas besoin du concours d'organes étrangers à l'appareil vocal, il est indispensable qu'il s'établisse

une mutuelle correspondance entre cet appareil et l'encéphale, lorsque, par la parole ou la voix modulée on veut exprimer des sensations ou des idées. Comme dans ce cas l'instrument vocal ne produit que des sons appréciés par le cerveau par l'intermédiaire de l'oreille qui les reçoit, il s'ensuit que la voix est nécessairement dysphonique s'il y a un défaut de concordance entre ces derniers organes et le larynx, c'est-à-dire entre ce qu'on entend et ce qu'on exprime. Le sens de l'ouïe est par conséquent la boussole de la voix, puisqu'il est la seule base sur laquelle repose l'imitation des sons modulés ou articulés auxquels on attache une idée (1).

Le mécanisme de l'instrument vocal peut être compris, sans avoir besoin de le comparer aux autres instruments de musique : d'ailleurs ces instruments, qui n'ont été créés que pour imiter ou soutenir la voix, sont bien loin de réunir au même degré de perfection les conditions les plus favorables à la production des sons, tant sous le rapport du timbre que sous celui de l'harmonie. C'est probablement pour cette raison que les instruments qui approchent le plus de

(1) Il est donc évident que les praticiens qui s'efforcent à rendre la *parole aux sourds-muets* par l'emploi de la médecine ou, par la pratique de la chirurgie, avant de chercher à leur rendre l'*ouïe*, ont un point de départ complètement illogique.

la voix humaine ont une expression plus touchante et vont plus directement à l'âme.

L'organe de la voix humaine ne produit pas de la même manière tous les sons qui lui sont propres.

La voix articulée et la voix esthétique qui est l'expression mesurée du sentiment et des passions; les divers cris qui comprennent les sons les plus intenses que le larynx puisse former, et qui expriment les besoins de l'économie et en général toutes les sensations vives; la ventriloquie ; enfin cette voix qui a reçu dans notre langue le nom de *faucet;* toutes ces voix dépendent de mécanismes différents : c'est ce qui sera successivement examiné.

Physiologie du faucet.

On a vu que la glotte est l'organe essentiellement phonateur, et que les diverses variations dont le tube vocal est susceptible n'ont pas pour but de rendre les sons plus graves ou plus aigus, mais seulement de les rendre plus ou moins intenses et plus ou moins éclatants, selon la forme que prennent le tube vocal et toutes les parties qui concourent aux diverses modi-

fications phoniques. Mais si, dans la plus grande étendue de l'échelle vocale, la glotte est l'organe générateur des sons, il n'en est pas de même dans les cris aigus et dans le *faucet* (1) : alors le diapason de la voix naturelle est poussé au delà de sa portée, et l'on est obligé d'avoir recours à une autre espèce de voix dépendant d'un mécanisme particulier. Le point de départ de cette nouvelle série de sons commence après la dernière note du premier registre vocal, c'est-à-dire à la première note du second qui peut être porté à l'octave de cette note, plus ou moins, suivant les individus. C'est à la réunion des sons qui constituent ce second registre qu'on donne ordinairement le nom de *voix de tête* ou *de faucet*.

Les notes aiguës dépendantes du faucet sont dues au travail presque exclusif ou plutôt à la contraction forcée de la partie supérieure de l'appareil vocal.

Alors élevé au moyen des contractions des muscles *thyréo-hyoïdien*, *génio-hyoïdien*, *mylo-hyoïdien*, *stylo-hyoïdien*, les *digastriques*, les *génio-glosses*,

(1) C'est avec intention que Colombat écrivait *faucet* avec un *c*, au lieu de deux *ss;* il n'admettait pas l'étymologie de ceux qui écrivent *fausset*, comme venant de *faux*, opposé de *juste;* on trouvera plus rationnelle l'étymologie du latin *fauces*, *faucium*, la gorge, le gosier, qui n'attache aucune idée de *faux* aux sons aigus de la voix.

et les *hyo-glosses,* et enfin les *constricteurs inférieurs du pharynx,* l'instrument vocal se fixe et se restreint par l'action des muscles *hyo-thyréoïdiens latéraux, hyo-aryténoïdiens obliques* et *transverses* et les *thyréo-aryténoïdiens inférieurs* et *supérieurs;* en même temps le pharynx se contracte et se resserre, le voile du palais, dont la face antérieure, presque verticale, est devenue inférieure et horizontale, se tend de manière à boucher les orifices pharyngiens des sinus nasaux; les piliers postérieurs se rapprochent au point de former une sorte de *glotte* ou fente elliptique.

La luette, qui se raccourcit, se contracte et s'élève de plus en plus, à mesure qu'on passe des premiers sons du faucet aux notes plus aiguës de ce registre, finit par s'effacer tout à fait lorsqu'on est arrivé au *summum* d'acuité. La langue devient très convexe, s'élève et se contracte fortement, surtout à sa base; les amygdales se tuméfient considérablement et se rapprochent l'une de l'autre, l'isthme du gosier se resserre, enfin l'épiglotte repliée en cornet dirige l'air qui s'échappe de la glotte en mince filet, dans la fente elliptique ou *glotte supérieure* formée, comme nous l'avons dit, par le rapprochement des piliers postérieurs et les contractions exagérées de toutes les parties dont il vient d'être question. Les sons *sus-*

laryngiens qui résultent de ce mécanisme ne s'échappent plus en partie par le nez, comme dans les notes du premier registre, mais ils retentissent seulement dans la bouche après avoir été produits par le brisement de l'air contre les lèvres de la nouvelle glotte formée, comme cela a été dit, par le rapprochement des piliers postérieurs. Ces derniers sont susceptibles de vibrations plus évidentes encore que celles des *cordes vocales* proprement dites, que l'on peut comparer aux vibrations labiales qui ont lieu dans le sifflement, et surtout lorsqu'on cherche à imiter avec les lèvres certains sons, tels que ceux du cor, du basson, le raclement d'un archet sur les cordes d'un violoncelle, ou enfin le bruit produit par les ailes d'une mouche, d'un hanneton et de tous les insectes coléoptères.

Dans le mécanisme qui produit les sons aigus, c'est surtout la forme du tuyau vocal qui paraît le plus changer; en effet, dans la *voix laryngienne* le tuyau a deux orifices externes, le nez et la bouche. Il est recourbé supérieurement, tandis que dans le *faucet* il n'a qu'un orifice et prend une direction verticale et droite, favorisée par l'élévation du larynx et la tête renversée en arrière, ce qui facilite le resserrement des organes et empêche que le son ne sorte par les sinus des fosses nasales. Enfin dans la

voix du premier registre, appelée *voix de poitrine*, la cavité bucco-pharyngienne forme deux cônes creux dont les bases, tournées vers la glotte, se confondent et dont les sommets séparés sont antérieurs; au contraire, dans la voix du second registre, la bouche et le pharynx ne forment qu'un cône à sommet postérieur et à base antérieure. Pendant le mécanisme du faucet, le larynx ou plutôt la glotte ne vibre plus d'une manière apparente; son usage alors est de rétrécir considérablement l'orifice par où s'échappe le petit filet d'air qui, joint à celui qui se trouve déjà dans la bouche, suffit pour produire les sons du faucet et les sons des cris aigus dont nous aurons bientôt à nous occuper.

Ce qui prouve encore que l'air ne sort que par la bouche dans la voix aiguë, et non par cet orifice et par le nez comme dans les sons graves, c'est qu'il est très difficile de prononcer purement les sons nasaux, dans les notes élevées du faucet. Ainsi, pour dire : *main*, *lointain*, on dira : *ma*, *louata*. C'est pour cette raison que les femmes en général, les ténors, surtout les soprani, sont moins facilement compris, lorsqu'ils chantent des paroles, que les barytons et les basses. Aussi les personnes qui ont une voix nasonnée et désagréable dans les sons du médium et surtout les notes basses, font en général entendre des sons éclatants et purs en prenant le faucet.

La *glotte pharyngienne* ne se forme que lorsque celle du larynx a épuisé toutes ses notes et produit son plus haut diapason. A la simple inspection des organes vocaux, il est facile avec un peu d'habitude de reconnaître le genre de voix de chaque individu ; les différences de conformation et surtout de capacité de ces organes sont tellement sensibles qu'il n'est presque pas possible de se tromper à cet égard. Les chanteurs à voix étendue, surtout dans les notes hautes, tels que les soprani et les ténors, ont les parties supérieures de l'appareil vocal beaucoup plus développées et plus mobiles que les basses-tailles. Chez ces derniers le larynx est beaucoup plus grand et descend presque jusqu'au milieu du cou ; la saillie antérieure du cartilage thyréoïde est plus prononcée ; le nez est ordinairement plus saillant, les sinus nasaux sont plus vastes, peut-être parce que l'air les traverse constamment, les épaules et la poitrine sont plus larges ; mais la bouche au contraire est plus petite, le voile du palais plus épais et moins grand, la luette moins procidente et moins mobile, enfin toutes les parties qui constituent l'arrière-bouche sont en général plus rétrécies. Chez les ténors et surtout chez les soprani, la figure est en général plus petite, quoique le gosier soit plus grand ; le larynx monte sous la mâchoire inférieure ; les narines sont quelquefois si

étroites, qu'elles permettent à peine le passage de l'air ; mais la luette est développée et très contractile, le voile du palais est plus grand et plus mince, et la langue est à proportion plus épaisse et plus large. Ce qui peut-être fait également que ces organes sont plus développés et plus mobiles chez les soprani, c'est que les chanteurs de ce genre de voix exercent plus souvent la partie supérieure du tube vocal. Aussi ces parties ne sont-elles jamais plus fatiguées qu'après les rôles qui sont écrits pour être chantés dans les notes hautes du second registre qui exigent que l'on prenne le faucet.

Les enrouements, les aphonies et les dysphonies des personnes à voix grave se font remarquer sur toutes les notes et dans toute l'étendue de l'échelle vocale; chez les ténors, au contraire, le plus souvent les sons aigus du faucet ou du second registre sont seuls altérés ou détruits, tandis que la voix de poitrine ou de second registre conserve à peu près son timbre, son éclat et sa force ordinaire.

Mécanisme des cris.

Le mécanisme de la formation des cris ne diffère pas essentiellement de celui des autres phénomènes

vocaux. Il peut se rapporter tout à la fois à la formation des sons les plus graves de la voix et à celle des sons aigus du *faucet*. En général, le ton des cris est beaucoup plus intense que celui des autres émissions vocales, et il offre toujours quelque chose de strident qui blesse l'oreille, et qui est susceptible de mille nuances. Ajoutés à la voix articulée, les cris forment chez l'homme une partie importante de son langage et deviennent un moyen supplémentaire de la parole, qui, quoique accidentel et temporaire, est néanmoins le plus énergique et le plus rapide pour exprimer les sensations vives et subites, ainsi que toutes les douleurs physiques et morales. L'espèce de langage que le cri établit étant instinctif et naturel se trouve, par cela même, le plus puissant de tous ; c'est lui qui nous ébranle le plus fortement et qui excite en nous les sentiments les plus vifs ; enfin, c'est lui qui seul est compris de tous les hommes, et qui provoque en eux les déterminations les plus soudaines.

Les cris et certaines inflexions vocales affectives, ayant pour cause déterminante l'état du *moi* et la sensation pénible ou agréable auxquels leur expression actuelle se rapporte, sont pour cela même éminemment propres à fixer, sur ceux qui les poussent, l'attention de ceux qui les entendent.

C'est ainsi que les cris de la douleur et ceux qui sont

le résultat d'un péril imminent, etc., nous émeuvent d'une manière bien diverse. Les cris bruyants du plaisir nous rendent joyeux, tandis que les cris du désespoir nous navrent le cœur et nous remplissent de tristesse. Ceux qui résultent des souffrances physiques contribuent à les rendre plus supportables, et semblent être un mouvement salutaire de la nature qui concourt à généraliser le mal pour en diminuer l'intensité. C'est ainsi qu'une couleur s'affaiblit quand on l'étend dans un liquide.

Montaigne a dit « que les cris *évaporent* la douleur. »

Si l'on considère l'espèce de collapsus et de soulagement qui paraît résulter des cris, on serait autorisé, jusqu'à un certain point, à les ranger parmi les contre-stimulants.

Le cri, étant une sorte de voix commune à l'humanité, nous offre sur les animaux un moyen d'action et un langage qu'ils semblent mieux comprendre, parce qu'il se rapproche plus du leur.

Si, comme cela a été dit, chaque douleur a son intonation et son inflexion phonique particulière ; si les cris des souffrances physiques diffèrent de ceux des douleurs morales, et si les uns et les autres diffèrent entre eux selon l'expression et les sensations auxquelles ils se rapportent, il est incontestable que l'étude des cris chez l'homme peut aider les physio-

logistes à porter un diagnostic plus sûr dans certaines affections.

Quoique le diapason des cris dépende du timbre naturel de la voix; et soit, par conséquent, variable à l'infini, même chez les individus qui les profèrent dans de semblables circonstances, on peut exprimer approximativement, par des chiffres ou des signes de musique, les intervalles des doubles sons qui constituent les cris propres à chaque douleur.

Les cris et les autres inflexions vocales affectives sont, chez l'homme, composés de deux intonations distinctes, produites, avec leurs diverses modifications, par des efforts particuliers et des contractions exagérées de l'appareil vocal. Le son, qui est d'abord grave, devient subitement plus ou moins aigu et plus ou moins prolongé, et ces deux intonations presque simultanées, dont la réunion forme le cri, présentent des intervalles toniques qui sont toujours semblables chez les individus se trouvant dans les mêmes conditions physiques et morales, mais qui changent à l'infini, selon l'expression et la douleur auxquelles les différents cris se rapportent. Il y a donc deux sons dans la formation du cri : le premier, qui est très bref et dont le diapason est aussi variable que le timbre naturel de la voix, se confond avec le second qui est plus prolongé, et qui correspond selon la

nature du cri à la *tierce*, à la *quarte*, à la *quinte*, à l'*octave* de son congénère (1), ou enfin, ce qui a lieu le plus souvent, à une des notes aiguës du faucet.

Ce n'est pas seulement dans notre espèce que les cris sont formés par deux intonations, mais presque tous les animaux vertébrés, ceux surtout qui ont été classés dans l'ordre des mammifères, font entendre des cris composés d'au moins deux sons offrant des accents et des intervalles qui diffèrent dans chaque espèce, mais qui sont invariables chez les individus de la même espèce et se trouvant impressionnés par les mêmes causes.

Pour faire mieux comprendre les différents cris, on prendra, d'après la théorie de Colombat, pour diapason ou point de départ l'*ut* au-dessous des lignes d'une portée de la musique notée, en rappelant de nouveau que cette note, choisie pour tonique, peut changer selon les individus, mais qu'entre ce point de départ ou tout autre, les intervalles résultant des doubles sons qui forment les cris sont presque toujours les mêmes, et peuvent être notés approximativement.

(1) *Congénère :* qui est du même genre, appartient à la même espèce.

Intonations des cris dans les douleurs physiques et morales. — Différentes inflexions vocales affectives.

On a observé que les cris causés par l'application du feu sont graves et profonds, et que le double son qui en résulte peut être représenté par l'*octave basse* et la *tierce*, par exemple l'*ut* que plus haut on a indiqué et le *mi* sur la première ligne. Le son vocal de ces cris est représenté par l'*e* muet et l'interjection *ah !*

Les cris arrachés par l'action d'un instrument tranchant sont aigus et perçants, et peuvent être exprimés d'abord par un son très rapide ou une *triple croche de l'octave du médium* qui serait à peu près le *sol*, sur la seconde ligne et presque en même temps, par un son aigu et prolongé, ou une *blanche* correspondante au *si* aigu au-dessus des lignes. Les sons vocaux de ce cri sont : e, ah ! e, ah ! la, la.

Les cris qui résultent des douleurs pulsatives produites par une inflammation phlegmoneuse, un panaris, un furoncle, etc., présentent quatre sons presque d'égale durée ; le plus bas est l'*octave*, le plus haut

la *sixte* naturelle, puis baissée d'un demi-ton pour arriver à la *quinte ;* le premier, qui est une *double croche*, correspond à l'*ut* pris pour diapason ; le second, qui est une *noire*, correspond au *la naturel* dans la portée, et le troisième au *la bémol*, qui est une *croche* ainsi que le dernier finissant par la *quarte*, c'est-à-dire par le *sol* sur la seconde ligne. Les sons vocaux du cri désigné ordinairement sous le nom de *gémissement* forment, pour la première note, la voyelle *a*, et, pour les trois autres, la syllabe *on* syncopée trois fois.

Le double son, résultant du cri des douleurs lancinantes déterminées par une névralgie faciale, un mal de dents, la goutte, etc., sera représenté par une *triple croche*, par exemple le *re*, sous la portée et par son octave sur la quatrième ligne qui doit être plus prolongée et suivie d'une sorte de *trémolo*. Les sons vocaux de ce cri donnent les voyelles *a* et *o*.

Le cri déterminé par les douleurs *gravatives* (1) est assez bien indiqué par trois sons du médium, le *sol* sur lui la première ligne et le demi-ton suivant, c'est-

(1) Se dit de la douleur quand elle cause un sentiment de pesanteur. Cette sorte de douleur est souvent occasionnée par l'épanchement d'un liquide dans une cavité, ou par le poids d'un organe engorgé.

à-dire le *la* bémol, puis le *sol* naturel déjà indiqué ; le premier son est représenté par une *croche*, le second par une *noire pointée*, et le troisième, qui est le même que le premier, également par une *croche*. Les sons vocaux de ce cri forment les voyelles *e* muet et la syllabe nasale *un*.

Les douleurs de l'accouchement arrachent les cris les plus aigus et les plus intenses de tous ; ils ont une expression particulière bien connue et beaucoup plus remarquable encore que celle des autres cris déjà indiqués et notés. Le double son qui les produit sera représenté par l'*octave basse* et la *dix-septième*, par exemple l'*ut* sous la portée et le *ré aigu* du *faucet*.

Il semble que les douleurs atroces de l'accouchement élèvent le diapason naturel de la voix et augmentent en même temps son étendue. Les voyelles qui représentent les deux intonations de ce cri sont l'*a* muet, et l'*e*, comme dans le cri déterminé par l'action d'un instrument tranchant.

Le cri très distinct qui, dans la toux spasmodique, caractérise spécialement la coqueluche, est assez bien reproduit par deux notes du premier registre, offrant entre elles l'intervalle d'une *quinte*, par

exemple l'*ut* au-dessous de la première ligne et le *sol* sur la seconde. Le premier, très bref et saccadé, est une *triple croche*, et le second, qui est d'abord une *noire pointée*, puis une *croche* et une *double croche*, finit par s'unir au premier et par devenir, comme lui, une *triple croche*. Les sons vocaux de ce cri forment les deux syllabes *que* et *ot*. L'expression de *quinte de toux* vient, probablement, de l'observation qu'on a faite que certaines toux étaient composées de deux sons offrant entre eux l'intervalle d'une *quinte*.

Enfin, le *vagissement* ou voix native qui forme le seul langage des enfants du premier âge, et qui est composé des deux syllabes *ou in*, peut être noté au moyen d'une *croche* et d'une *noire* pointée, séparées par l'intervalle d'une *octave*, par exemple le *sol* sur la seconde ligne et son *octave* au-dessus de la portée (1).

Si la connaissance des diverses intonations des cris résultant des douleurs physiques peut être utile aux médecins, celle des cris affectifs peut également offrir aux compositeurs de musique dramatique et

(1) Un philosophe grec ne voulait pas qu'on réprimât entièrement les cris des enfants nouveau-nés, parce qu'il les regardait comme une sorte d'exercice qui supplée aux autres mouvements.

aux artistes des théâtres comiques et tragiques le plus vif intérêt.

Ayant toujours présente à la mémoire l'échelle diatonique des passions ou des affections vives et soudaines de l'âme, les musiciens parviendront plus facilement à faire de l'harmonie imitative et expressive, et les comédiens à varier et à reproduire d'une manière naturelle toutes les inflexions vocales qui se rapportent à la situation actuelle des personnages dont ils jouent le rôle.

Le cri de la joie, comme la plupart des cris, est formé de deux *sons*, dont l'un bref et l'autre prolongé présentent l'intervalle d'*une octave*, par exemple le *ré* sous la portée et la même note sur la quatrième ligne.

Le cri de *vivat* est, comme le cri de joie, formé par deux sons; mais ils n'ont entre eux qu'un intervalle d'une note, par exemple le *ré* et le *mi*.

Les deux sons qui constituent le cri d'*appel*, offrent l'intervalle d'une neuvième, qui doit être notée par le *ré* grave et le *mi* entre la quatrième et la cin-

quième ligne. Les sons vocaux qui le constituent forment l'interjection *holà!!* et l'exclamation *ah!* Le premier son est bref et le second est prolongé.

La double intonation, résultant du cri causé par une terreur vive et subite ou par un péril imminent, est le plus discord de tous : on peut l'exprimer par l'*ut* grave du violon, et le *si* aigu du faucet qui semble faire en même temps un accord avec l'*ut* du médium.

Le cri du sanglot ou pleurs est formé d'abord par trois notes saccadées ou *trois triples croches* semblables, produites pendant l'inspiration, et ensuite par *une blanche*, portée à la *quinte mineure* ou six demi-tons plus haut et par *trois croches* saccadées correspondant à la *quarte*.

Les trois premiers sons seront représentés par trois *ré* sous la portée, le quatrième par un *la* bémol, et les derniers par trois *sol* sur la seconde ligne.

Le cri du dégoût est formé par deux inflexions vocales presque d'égale durée et offrant entre elles l'intervalle d'une *quarte*, l'*ut* et le *fa*, par exemple. Les sons vocaux de ce cri donnent l'articulation labiale *pou*, et l'exclamation *ah!*

On voit qu'il serait jusqu'à un certain point possible de faire, d'après les différents registres de voix de chaque individu, une échelle diatonique des multiples cris personnels. .

Si les langues sont toujours insuffisantes pour exprimer les intonations des divers sentiments du moi, il n'en est pas ainsi de la musique, qui peut reproduire d'une manière assez précise les intervalles des sons vocaux formant les cris auxquels les douleurs physiques et morales se rapportent. Il n'y a donc pas de relations conventionnelles entre les inflexions vocales qui sont propres à chaque douleur, mais bien des relations physiques qui sont toujours invariables chez les individus de la même espèce et se trouvant impressionnés de la même manière.

De l'engastrimythisme.

L'engastrimythisme ou ventriloquie est une espèce de voix sourde, tantôt lointaine, tantôt rapprochée, qui produit les illusions vocales les plus étonnantes et les plus variées.

L'art des ventriloques a été connu de la plus haute antiquité, car il en est question dans le livre d'*Hippocrate*, et dans d'autres auteurs des temps les plus re-

culés. *Aristophane* parle d'un certain *Eurycle* qui était ventriloque et qui se faisait passer pour devin dans la ville d'Athènes. Il paraît même que chez les peuples anciens la ventriloquie était spécialement réservée aux magiciens et aux pythonisses qu'on désignait aussi sous le nom d'*engastrimenthes* ou ventriloques.

C'est en France particulièrement que l'histoire du ventriloquisme trouve les faits les plus authentiques et les plus propres à répandre quelques lumières sur les procédés et les effets des illusions vocales de cet art.

Pour produire la voix des ventriloques on doit employer le mécanisme suivant : d'abord, après avoir fait une profonde inspiration orthophonique, on contracte très fortement le voile du palais, le pharynx, le larynx, la base de la langue et tous les muscles expirateurs, de manière à ce que l'émission de la voix s'effectue en chassant le moins possible d'air hors des poumons, et de telle sorte que les sons ne retentissent que dans la bouche. Ce résultat est assez facilement obtenu par les raccourcissements forcés du voile du palais et par ceux de tous les muscles du ventre, de la poitrine et du cou. On doit dire aussi que pour rendre la voix de plus en plus lointaine on cherchera à la baisser insensiblement d'un huitième,

d'un quart et d'un demi-ton, et en même temps, pour en adoucir le timbre, on relèvera la pointe de la langue vers la luette, de telle sorte que la concavité que présente cet organe ainsi disposé agisse comme la sourdine d'un instrument à vent ou la main d'un joueur de cor d'harmonie.

On voit que le principal secret des ventriloques est d'empêcher que l'air ne sorte par le nez, et de faire en sorte que ce fluide ne s'échappe par la bouche que d'une manière lente et tout à fait forcée. Il résulte de ce mécanisme, que la voix semble être sourde et avoir la faiblesse et le timbre de la voix éloignée, ce qui, pour cette raison, fait croire qu'elle vient de loin. On augmentera encore l'illusion, en donnant à la voix un son qui paraît venir d'un lieu déterminé ; il suffit d'appeler adroitement l'attention vers ce lieu, et de parler ensuite dans cette direction en élevant plus ou moins le voile du palais pour que la voix s'éloigne ou s'approche à volonté. Il faut aussi tâcher de parler en faisant le moins possible des mouvements de la mâchoire inférieure et avoir soin d'articuler en quelque sorte la bouche fermée ; enfin, le ventriloque devra se présenter presque toujours de profil, afin que sa figure paraisse plus impassible et aussi dépourvue de physionomie que celle d'un aveugle. Par ce moyen, il semblera encore plus ne

prendre aucune part aux sons vocaux qu'il fait entendre.

On aura soin de parler de temps en temps avec la voix ordinaire, afin de faire mieux ressortir le contraste qui existe entre elle et les sons ventriloques, dont l'oreille ne peut jamais distinguer exactement la direction.

Il est bon d'ajouter encore que la ventriloquie exercerait en vain toutes ses ressources d'imitation et de prononciation artificielle, si le son était comme la lumière propagé en ligne droite, et si l'oreille pouvait apprécier la direction de ce dernier, aussi exactement que l'œil apprécie celle des rayons lumineux.

Il faut en outre être doué d'une faculté instinctive d'imitation.

Un célèbre ventriloque se trouvait un jour dans un cercle où on venait de lire une comédie. Après la lecture, il amena la conversation sur les prestiges des prétendus ventriloques, et avança que les voix qu'ils faisaient entendre étaient celles de personnes cachées de diverses manières, et postées en des lieux convenables; de telle sorte qu'une scène de ventriloquie devait être préparée d'avance, et ne pouvait être improvisée. A peine avait-il exprimé cette opinion, qu'il reçut une réponse dont les assistants furent très surpris : l'interlocuteur paraissait être à

l'étage au-dessous et se faire entendre à travers le plancher. Mais la conversation devint bientôt plus étonnante : des bustes et d'autres objets y prirent part, énoncèrent leur avis et discutèrent même avec feu. La curiosité des spectateurs étant suffisamment excitée, l'opérateur expliqua ses procédés, les exercices qu'il avait faits, les études auxquelles il s'était livré ; il fit comprendre, non seulement par une exposition clairement développée, mais par des applications faites sur-le-champ, comment les spectateurs et les auditeurs non prévenus peuvent être trompés sur la distance et le lieu d'où la voix semble venir. Après avoir montré les ressources de cette première partie de son art, le ventriloque-artiste parla de la seconde, où l'intelligence a plus de part encore, où la flexibilité de l'organe ne suffit plus ; il fit voir qu'il avait médité sur l'art du comédien, qu'il en connaissait tous les secrets et qu'il savait les employer. Sa figure, qui exprimait les diverses passions avec vérité et énergie, passait de l'une à l'autre avec une étonnante rapidité : dans l'intervalle de quelques minutes, on le voyait grand, petit, fluet, d'un embonpoint excessif, gai, sombre, affligé, simple, maniéré ; enfin, il possédait un talent d'imitation vraiment extraordinaire.

Mécanisme naturel des sons articulés.

ALPHABET ORTHOPHONIQUE.

On prononce un mot devant l'enfant, il le répète en vertu du rapport de l'organe auditif et de l'organe vocal.

On ne lui apprend pas quels mouvements il doit faire pour les prononcer. Il résulte nécessairement de là que la moindre imperfection organique produit une infirmité vocale.

Il est clair que si les mouvements qui président au mécanisme naturel des sons articulés étaient généralement étudiés, il serait facile dans l'enfance de rectifier beaucoup de vices d'articulation vocale.

C'est avec raison qu'on a dit que tout le mécanisme du langage consistait dans les diverses modifications que nous faisons éprouver aux cinq sons fondamentaux A, E, I, O, U, désignés sous le nom de *voyelles* ou *vocales*. Ce qui distingue essentiellement ces cinq lettres de toutes les autres, c'est que, naissant d'une simple situation des organes vocaux et non d'un mouvement ou battement de la langue ou des lèvres, le son glottal qu'elles représentent peut être prolongé aussi longtemps que dure la sortie de l'air qui, pendant leur production, s'échappe du larynx.

D'après cette définition des voyelles, il est facile de

concevoir que si les grammairiens n'en comptent que cinq, les physiologistes doivent porter leur nombre au moins à seize pour représenter les seize sons fondamentaux que nous classons selon l'analogie de la disposition de la bouche et des autres organes nécessaires à leur production : *â*, *a*, *an*, *ê*, *è*, *in*, *é*, *i*, *eu*, *e*, *un*, *ô*, *o*, *on*, *u*, *ou*, que l'on trouve exprimés par une ou plusieurs lettres, dans les mots pâte, patte, pante, tête, tète, tinter, lézard, misère, jeunesse, revenir, chacun, côte, cote, conte, univers, oublier. Quoique ces divers sons vocaux ne soient pas écrits par une seule lettre, comme cela a lieu dans *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, ils n'en sont pas moins des voyelles, parce que ces dernières ne dépendent pas du nombre de caractères qui les représentent, mais bien de la simplicité du son dont elles sont le signe, et de la possibilité qu'il y a de le soutenir comme celui des voyelles aussi longtemps que dure l'expiration.

Les autres espèces de lettres qui font partie de l'alphabet, et qu'on a désignées sous le nom de *consonnes*, ne produisent par elles-mêmes aucun son ; mais elles sont les signes de l'action passagère et des divers mouvements qu'exécutent la mâchoire inférieure, les lèvres, la langue ou le pharynx pour modifier le son des *voyelles* ou lettres glottales à mesure qu'il s'échappe de la bouche ou des narines.

C'est l'union et la combinaison de ces deux espèces de lettres qui constituent ce qu'on appelle les *syllabes;* mais, comme ces dernières peuvent n'être composées que d'une voyelle seule, on doit, pour en donner une définition exacte, dire qu'elles consistent dans un son vocal simple ou composé, mais prononcé par une seule impulsion de voix.

Toutes les consonnes sont du genre masculin, et terminées, lorsqu'on les prononce isolément ou qu'elles sont à la fin d'un mot, par un E muet faible ; ainsi, au lieu de dire, *effe*, *elle*, *emme*, *enne*, *erre*, *esse*, pour indiquer les lettres F, L, M, N, R, S, on prononce *fe*, *le*, *me*, *ne*, *re*, *se*, etc. On voit d'après cela que, si l'E muet n'existe comme *lettre* que dans la langue française, il se trouve comme *son faible* dans toutes les langues à la fin des mots terminés par une consonne, comme par exemple, en français, *bal*, *rob*, *cap;* en anglais, *man*, *foot*, *child;* en allemand, *Gott*, *Mütter*, *arm;* enfin en latin *templum*, *dominus*, *carmen*, etc.

En prenant pour guide le jeu des organes qui agissent principalement dans la production des *voyelles*, chacune d'une manière propre à son éclosion, et des articulations ou *consonnes*, qui sont représentés par des lettres, ces dernières se trouvent naturellement divisées en lettres *labiales*, *linguales* et *gutturales*,

selon que les lèvres, la langue ou la gorge contribuent plus organiquement à leur formation.

Dans les premières ou *labiales*, se trouvent les lettres B, F, M, P, V; dans les secondes ou *linguales*, sont comprises D, J, L, N, R, S, T, X, Z; enfin dans les troisièmes ou *gutturales*, sont rangées les consonnes C et G durs, K et Q. Nous avons supprimé le C et le G doux dont les descriptions phonétiques sont inutiles, et la lettre H, qui n'est pas précisément une consonne, mais seulement un signe d'aspiration.

L'alphabet français serait beaucoup plus parfait si l'on remplaçait ces dernières lettres par des signes graphiques représentant les consonnes CH, le GN et L mouillé.

Après avoir classé les différentes lettres d'après l'ordre physiologique et générateur de leur articulation, nous allons indiquer le mécanisme qui produit les sons ainsi que les modifications vocales et tactiles qu'elles rappellent, en suivant l'ordre dans lequel elles sont rangées dans l'alphabet.

A

La voyelle A, qui, dans l'enfance de l'écriture, était le signe hiéroglyphique de l'homme, fut, par cette raison, placée la première dans presque tous

les alphabets. Peut-être aussi qu'on a donné à cette lettre la première place, qu'elle a conservée jusques aujourd'hui, parce que le son vocal qu'elle représente est en quelque sorte le plus simple et le plus naturel de tous, puisque c'est le premier que les enfants commencent à former, et que, malgré les différences d'idiomes et de langages, il sert chez tous les peuples à exprimer instinctivement les mêmes mouvements du *moi*, surtout ceux de la douleur et de l'admiration.

Le mécanisme physiologique de la voyelle A est très simple.

Pour produire le son dont elle est le signe, il suffit d'ouvrir la bouche ; la langue étant abandonnée à elle-même et mollement étendue dans cette cavité doit se retirer un peu en arrière pour faciliter « l'écoulement » du son, afin qu'il soit rendu plus sonore par la voûte du palais et par les deux rangées de dents (1).

B

Cette consonne s'articule en laissant la langue immobile, en rapprochant légèrement les lèvres, et en ouvrant brusquement la bouche. Le son du B est

(1) On modifiera l'ouverture de la bouche selon la valeur de la voyelle à émettre et de l'accentuation à produire.

précédé d'un frémissement sonore qui part du fond de la cavité buccale, suit le palais, et sort ensuite vivement, après avoir été modifié par les lèvres.

D'après certains auteurs, l'articulation représentée par cette lettre, que les Allemands confondent souvent avec celle du P, comme le font aussi les Espagnols et les Gascons avec celle du V, était figurée dans les hiéroglyphes égyptiens par une brebis, parce que cet animal imite par son bêlement le son dont le B est le signe graphique.

C dur, K

Le C dur, troisième lettre de notre alphabet, s'articule en appuyant fortement la face dorsale de la langue contre le palais, après l'avoir retirée du fond de la bouche ; ce qui force l'air qui distend le gosier de ne sortir que lorsqu'on a abaissé l'organe phonateur, en articulant en même temps avec explosion la voyelle qui suit le C.

D

Le D, qui n'est qu'un adoucissement du T, s'articule en frappant avec la pointe de la langue la face postérieure des dents incisives de la mâchoire supé-

rieure, et en prononçant en même temps la voyelle qui suit. L'articulation de cette lettre, que les grammairiens rangent parmi les *dentales*, est précédée, comme celle du B, d'une légère sonorité gutturale, qui est à peu près le son faible de l'E muet.

Les côtés de la langue se joindront, par son circuit, à toutes les dents de la mâchoire supérieure.

E

Pour produire le son naturel assigné à cette lettre, qui est en quelque sorte le *Protée* des voyelles, il suffit que le corps de la langue s'élève pour que sa face dorsale s'applique contre le palais, afin de diminuer la cavité buccale et de rétrécir de tous côtés le passage de l'air ; les lèvres doivent être médiocrement écartées et se replier sur elles-mêmes, et les dents incisives inférieures, sur lesquelles appuie légèrement le bout de la langue, doivent être plus rapprochées des supérieures que pour l'articulation de la voyelle A.

F

Les mouvements que nécessite l'articulation de la consonne F consistent à retirer un peu en arrière la mâchoire inférieure, de manière à toucher légèrement

la lèvre de cette mâchoire avec l'arcade dentaire supérieure ; les lèvres doivent s'ouvrir avec vivacité, et l'air qui s'est d'abord échappé des commissures doit sortir de la bouche avec impétuosité.

G dur (G doux, comme le J).

Le mécanisme physiologique du G dur consiste à appuyer légèrement la pointe de la langue contre la face postérieure des dents incisives de la mâchoire inférieure, en même temps que l'on applique la face supérieure ou dorsale de cet organe contre la voûte palatine ; puis, après une contraction de toutes les parties logées dans le pharynx, on doit vivement remettre dans un relâchement complet l'organe phonateur contracté, pour laisser s'échapper l'air par une sorte d'explosion subite, de manière à articuler dans le fond du gosier cette consonne, qui ne diffère du C dur que parce qu'elle est précédée d'un frémissement ayant à peu près le son faible de l'E muet.

H

La lettre H est plutôt un signe d'aspiration qu'une véritable consonne.

Pour la prononcer, il suffit d'employer le méca-

nisme de l'articulation des voyelles qu'elle précède, ayant toutefois le soin d'abaisser un peu plus la mâchoire inférieure lorsqu'elle est précédée des voyelles A, E, I, et de faire saillir plus en avant les lèvres, lorsque la lettre H est suivie des deux autres voyelles O et U.

I

La voyelle I, représente un son moins plein que celui de l'E. Elle exige que le tuyau vocal se trouve rétréci le plus possible, soit au moyen des mâchoires qui se rapprochent, soit au moyen de la langue dont la pointe s'applique fortement contre les dents incisives inférieures, pour que sa partie charnue reflue plus aisément vers le palais et puisse s'y attacher en s'élargissant comme pour sortir entre les dents molaires des deux côtés ; l'air doit presque entièrement se porter sur les incisives qu'il va heurter avant de s'échapper de la cavité buccale.

J

On articule cette consonne en donnant une vive impulsion à l'air, que l'on fait s'échapper avec force après avoir appliqué à peu près le tiers antérieur de la face dorsale de la langue à quelques lignes en

avant des dents incisives de la mâchoire inférieure. Le son du J et du G doux est accompagné d'une espèce de frémissement sonore qui se fait entendre dans l'arrière-bouche.

K

La lettre K s'articule comme le C dur.

L

Cette consonne, se prononce en repliant la langue sur elle-même, de telle sorte que son sommet, en s'élevant, aille frapper le palais un peu au-dessus des alvéoles des dents incisives supérieures. Ce mécanisme doit être précédé d'un bruissement guttural semblable à celui du B, du D et du G dur.

M

Le mécanisme de cette consonne consiste à rapprocher les lèvres l'une de l'autre, en faisant sortir une partie de l'air par les fosses nasales en même temps que l'on abaisse brusquement la mâchoire inférieure. Une sorte de frémissement sonore, semblable au son faible de l'E muet, précède l'articulation de l'M et se fait entendre dans l'arrière-bouche.

N

Pour rendre le son que représente la lettre N, il faut porter la pointe de la langue sur les alvéoles des dents incisives supérieures et l'abaisser vivement jusqu'au milieu de la bouche, en chassant l'air dans les narines et en faisant précéder l'abaissement de l'organe phonateur du son de l'E muet que l'on entend dans le pharynx avec un frémissement des cordes vocales, semblable à celui qu'offre l'articulation naturelle des consonnes J, L, M.

O

La voyelle O exige à peu près le même mécanisme que l'A, mais les lèvres se portent en avant, de manière à arrondir l'ouverture de la bouche, comme pour faire une petite moue ; la langue est suspendue et courbée en forme d'arc, et le son produit est plus intérieur que celui de l'A.

La forme arrondie de l'O rappelle la position des lèvres pendant l'émission de cette voyelle.

P

Le mécanisme du P ne diffère de celui du B que

parce que la première de ces deux lettres exige que l'air sorte de la bouche avec plus de violence et que les lèvres se pressent plus fortement l'une contre l'autre. Le son du B est plus profond et se trouve précédé d'un tremblement sonore de la glotte, tandis que le son du P est plus explosif, parce que l'air, se trouvant comme retenu dans la bouche, sort ensuite avec plus d'impétuosité au bout des lèvres.

Q

La consonnance *que*, représentée par les cinq consonnes QU, K, C, CH, G, se forme en pliant le bout de la langue le plus bas possible, afin qu'elle touche à sa racine vers le filet. Dans cette position le dessus de la langue le plus rapproché de l'arrière-bouche devra être en point tactile avec le palais, afin de neutraliser l'air au moment de sa sortie. Alors, après avoir produit la voix, et en rompant le point palatal, on fait entendre facilement les articulations : quâ, quà, que, qué, què, quê, qui, quô, quo, quu, quou.

R

Pour produire l'espèce de ronflement oscillatoire que représente cette lettre, il importe que la langue

se replie supérieurement, de manière que sa face dorsale soit concave et que sa pointe soit portée vers le palais, un peu au-dessus des alvéoles des dents incisives supérieures. Dans cette position, l'extrémité linguale mise en mouvement par l'air chassé bruyamment doit céder à ce fluide avec une sorte d'élasticité qui lui permette de vibrer aussi longtemps que l'on veut prolonger le frémissement sonore qui précède l'union de l'R avec une voyelle. Il faut de plus, pour éviter le grasseyement proprement dit, avoir soin de laisser dans l'inaction la plus complète la base de l'organe phonateur, les lèvres et la mâchoire inférieure.

S

Cette lettre s'articule en plaçant la langue à l'extrémité des dents incisives supérieures, de façon à ne laisser qu'une petite issue à l'air, qui doit être chassé avec force, mais en s'échappant en filets déliés, afin de produire le sifflement qui doit précéder le son vocal et s'unir avec lui, au moment même de l'abaissement subit de la mâchoire inférieure.

T

Le T a un mécanisme très simple, qui consiste à

placer le bout de la langue sur la face postérieure des dents incisives supérieures, afin de frapper ces dernières en même temps qu'on abaisse vivement la mâchoire inférieure, pour laisser échapper l'air de la cavité buccale. L'articulation du T ne diffère de celle du D que parce qu'elle est plus explosive et n'est pas précédée d'un frémissement guttural comme celle de cette dernière lettre.

U

L'U français s'obtient facilement en portant les lèvres en avant, de manière à arrondir et à rétrécir l'ouverture de la bouche, dans le but de chasser l'air par une petite issue, et pour modifier convenablement l'espèce de sifflement grave qui est le son naturel de cette voyelle.

V

On articule cette lettre en retirant un peu en arrière la mâchoire inférieure, et en plaçant légèrement l'arcade dentaire supérieure sur la lèvre du côté opposé, de telle sorte que l'air ne puisse s'échapper que vers les deux commissures labiales. Il résulte de ce mécanisme d'abord une espèce de sifflement qui est précédé d'un frémissement guttural,

puis une sorte d'explosion qui complète l'articulation du V, lorsque les lèvres inférieures, cessant d'être appliquées contre la face postérieure des dents incisives de la mâchoire supérieure, ont permis à l'air de s'échapper avec violence de la cavité buccale.

X

Dans notre langue, le caractère X est le signe d'un plus grand nombre d'articulations que dans la langue latine, puisque cette lettre représente tantôt CS comme dans *luxe*, GZ comme dans *Xavier*, tantôt deux SS, comme dans *soixante*, un Z comme dans *deuxième*, enfin un K, un Q ou un C dur comme dans *excès*. Il est donc impossible d'indiquer un mécanisme physiologique qui convienne aux articulations si différentes de l'X ; d'ailleurs le mécanisme qui produit les sons qu'elle représente est le même que celui des autres consonnes doubles ou simples dont elle est une abréviation ou dont elle tient la place.

Y

Cette lettre est désignée dans l'alphabet français sous le nom de I grec, parce que nous en faisons usage au lieu de l'U ou upsilon des Grecs, dans les

mots qui viennent de leur langue, tels que *syllabe*, *symbole*, *martyrs*, qui sont prononcés comme s'ils étaient écrits avec un I.

Comme la lettre Y représente le son d'un I simple ou d'un I double, elle exige le même mécanisme que cette dernière voyelle qui pourrait toujours la remplacer avec avantage, sans faire perdre beaucoup à l'étymologie des mots dans lesquels on la trouve.

Z et S dur

La consonne Z est produite par un mécanisme à peu près semblable à celui de l'S adouci ; mais il exige, ainsi que celui de l'S dur, que la langue vibre à sa base et soit moins élevée, pour fournir à l'air un passage plus large et un son sifflant accompagné d'un frémissement guttural qui doit s'unir à la voyelle au moment où cette dernière se fait entendre.

C'est seulement dans les langues française et anglaise que le Z est une consonne simple ayant la valeur indiquée plus haut. En allemand et en espagnol le Z représente TS ; en italien, elle est tantôt le signe de l'articulation TS, et tantôt celui de la double consonnante DZ.

COMPLÉMENT DE L'ALPHABET ORTHOPHONIQUE

CH

Pour représenter la consonnance *che*, notre idiome n'a point de lettre ; elle est formée par les deux consonnes C H.

L'articulation de ces deux lettres réunies se produit en élevant la langue, en mettant les bords de ce muscle en attouchement avec les grosses dents supérieures et en relevant son bout contre le palais au-dessus des gencives supérieures de manière à ce qu'elle forme un peu gouttière.

A ce moment on doit chasser l'air avec une certaine impétuosité et produire ainsi le son *che*.

Il est facile également par une ouverture de bouche un peu plus grande de faire entendre les articulations :

Châ, chà, che, ché, chè, chê, chî, chi, chô, chò, chu, chou.

GN

L'articulation *gne*, représentée par les deux consonnes G N, peut s'obtenir en portant le dessus de la langue au palais, le bout étant contre les dents de

la mâchoire inférieure, de façon à neutraliser l'air. Au moment de l'expiration, la base de la langue donnera à peine passage à l'air afin que le son sourd produit par cette résistance continue de passer par les fosses nasales, pendant toute la durée de l'articulation vocale de la syllabe.

En ajoutant le son de la voyelle I à toutes les articulations on aura :

gnâ-nia, gna, gne,
gné-nié, gnè, gnê-niê, gnî,
gni, gnô, gno, gnu, gnou.

ILL

Au moment où on veut produire cette consonnance, la bouche doit être peu ouverte et la langue dirigée en haut contre le palais; elle interceptera l'air vers l'arrière-bouche, où elle s'élargit pour être en point d'attouchement avec les joues.

L'articulation *il* ou *ill* est sous tous les rapports d'une exécution facile.

ST

ST se prononce d'abord comme la consonne S, c'est-à-dire qu'elle s'articule en élevant la langue au palais et en formant un petit espace dans tout le mi-

lieu de sa longueur. Mais quand le bout de la langue se joint subitement aux arcades dentaires, l'air qui sort des poumons étant alors concentré prend la force de vaincre un nouvel obstacle et de faire entendre la consonnance *te*.

Ce double mécanisme vocal est ordinairement si prompt que la prononciation *st* a lieu presque d'un seul temps.

DE L'ORTHOPHONIE

Classification de tous les vices de la parole.

La grammaire est le droit écrit, l'orthophonie est le droit parlé.

Après avoir fait connaître le mécanisme de la formation des diverses modifications de la voix, on arrive naturellement à l'étude des vices de la parole qui constitue une nouvelle branche des sciences et à laquelle le docteur Colombat a donné le nom d'*Orthophonie*, du grec ὀρθὸς, *droit*, *régulier*, et φωνὴ, *la voix*.

En prenant pour base l'étiologie, le diagnostic et le traitement des différentes anomalies de l'articulation, on les divise en *cacomuthies* et en *dyslalies* formant deux classes principales bien distinctes.

La première comprend tous les défauts de pro-

nonciation, qui consistent, soit dans l'altération du son que représentent certaines lettres, soit dans la substitution d'une articulation à une autre, comme cela a lieu dans les diverses espèces de *grasseyements* et de *blésités*, etc.

La seconde grande classe de l'*Orthophonie* réunit sous le nom générique de *dyslalies* tous les vices de l'articulation caractérisés par la répétition et la prononciation plus ou moins pénibles des syllabes et des mots, ainsi qu'on l'observe dans le *bredouillement*, le *balbutiement* et le *bégaiement*.

L'étude de la physiologie et de la thérapeutique orthophonique de ces diverses anomalies de la parole est subdivisées en trois sections : 1° les *cacomuthies* et les *dyslalies idiopathiques* (1) ; 2° les *cacomuthies* et les *dyslalies symptomatiques* (2) ; 3° les *cacomuthies* et les *dyslalies dépendant d'un vice organique, primitif ou accidentel.*

(1) *Idiopathie :* affection qui existe par elle-même, et non par le fait de la coexistence d'une autre affection.

(2) *Symptomatique :* affection symptomatique, celle qui n'est qu'un symptôme d'une autre affection et qui, quand cette autre affection se termine, cesse elle-même aussitôt.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES VICES DE LA PAROLE

Ire SECTION. VICES IDIOPATHIQUES DE LA PAROLE.	CACOMUTHIES *résultant de l'altération du son de certaines lettres ou de la substitution d'une articulation à une autre.*	Les divers grasseyements, la blésité, la lallation ou lambdacisme, le jotacisme, le zézaiement, le nasillement.
	DYSLALIES *résultant du défaut de coordination des mouvements des organes phonateurs.*	Le bredouillement, le bégaiement *labio-choréique* loquax, le difforme, le bégaiement des femmes ou *labio-choréique aphone*, le lingual. Le bégaiement *gutturo-tétanique* muet ou nasal, l'intermittent, le choréiforme, le canin, l'épileptiforme, enfin le bégaiement mixte.

Tous ces vices *idiopathiques* de l'articulation peuvent être congénitaux, ou être le résultat de l'imitation et d'une mauvaise habitude qu'on a prise dès l'enfance.

IIe SECTION. VICES SYMPTOMATIQUES DE LA PAROLE.	CACOMUTHIES.	Le grasseyement, certaines blésités, le zézaiement.
	DYSLALIES.	Le balbutiement proprement dit, le bégaiement gutturo-tétanique avec balbutiement, la paraphonie (1), la baryphonie ou parole lourde, le mutisme incomplet sans surdité ou avec surdité.

(1) Vice de la voix consistant dans un timbre désagréable.

Tous les vices *symptomatiques* de la parole qui sont compris dans cette section peuvent être déterminés par un état pathologique des organes de l'articulation, par la paralysie des nerfs qui les animent, par une affection morbide du cerveau, par la diminution et la perte de la mémoire ou de l'ouïe, l'idiotisme, l'état d'ivresse, la chorée générale, par une modification organique des centres nerveux ; par la perte des dents incisives supérieures, par la grenouillette, l'hypertrophie accidetelle de la langue, enfin par les lésions vitales et les productions morbides qui peuvent avoir leur siège sur les organes de l'articulation.

IIIe SECTION. VICES DE LA PAROLE dépendant d'une lésion organique, primitive ou accidentelle.	CACOMUTHIES.	Le grasseyement, le zézaiement, certaines blésités, le jotacisme, le lambdacisme ou lallation.
	DYSLALIES.	Le bégaiement lingual, le mogicheïlalisme ou difficulté de prononcer les consonnes labiales, le mogilalisme proprement dit ou difficulté de prononcer les mots, l'ischnophonie ou faiblesse de la voix, l'oxyphonie ou voix perçante.

Les défectuosités de l'articulation qui sont rangées dans cette section peuvent être occasionnées par l'hypertrophie congéniale de la langue, par le manque de développement de cet organe, la longueur exces-

sive du filet, la trop grande profondeur de la voûte palatine, la division de la luette, et celle du voile du palais, l'écartement et la perforation des os palatins, enfin le manque de développement du larynx.

Cette classification a l'avantage de signaler les causes générales et les caractères distinctifs de tous les vices de la parole ; ce qui est de la plus haute importance pour découvrir les principes généraux de redressement vocal et les moyens prophylactiques et orthophoniques spéciaux qui conviennent plus particulièrement à chacun d'eux.

En résumé, la parole peut être dérangée de quatre manières principales, c'est-à-dire par une lésion de l'appareil cérébral, par une lésion de l'appareil mécanique, par une lésion des agents de communication entre ces deux appareils, enfin par un défaut de coordination entre l'action nerveuse et l'action musculaire des divers organes qui prennent part à l'articulation.

Les anomalies ou vices de l'articulation vocale seront étudiés dans l'ordre suivant :

Ire CLASSE. CACOMUTHIES.	1° Le grasseyement et ses variétés. 2° La blésité, qui comprend le zézaiement, la lallation ou le jotacisme.
IIe CLASSE. DYSLALIES.	3° Le balbutiement essentiel, la baryphonie et le mogilalisme. 4° Le bredouillement. 5° Le bégaiement et ses diverses variétés.

Du grasseyement et de ses variétés.

De tous les vices de la parole rangés dans la classe des *cacomuthies* (du grec κακός, *mauvais*, et μῦθος, *parole*), celui qui se rencontre le plus souvent est sans contredit le grasseyement, qui consiste soit à articuler dans l'arrière-bouche ou de toute autre manière défectueuse la lettre R, soit à lui substituer le son d'une autre lettre, soit enfin à supprimer plus ou moins cette consonne.

Ce qui fait que le grasseyement proprement dit est le vice de la parole le plus fréquent, c'est sans doute parce que l'articulation naturelle de la consonne R exige de plus grands efforts des muscles phonateurs que celle de toutes les autres lettres de l'alphabet.

Le grasseyement proprement dit ou *rostacisme*, tel qu'on entend généralement ce mot, est le vice de la parole qui consiste à articuler comme les *gutturales*, dans l'arrière-bouche, la linguale R, de manière à donner à cette lettre un son sourd et traînant. Lorsque cette articulation est peu sensible, on lui trouve généralement quelque chose de doux. C'est cette fausse persuasion que le grasseyement est sou-

vent une sorte de mignardise, qui fait qu'on en laisse contracter l'habitude aux enfants, surtout aux jeunes filles.

On classe aussi dans la première espèce de grasseyement tous ceux qui ne peuvent prononcer l'*r* double que comme un simple *r* ou qui dans le chant, par exemple, prononcent l'*r* simple avec un *d* un peu muet et faiblement aspiré. Ceux-ci pour dire *Rome* prononceront *dhome*. Il est raisonnable de critiquer ceux qui grasseyent, puisque ce vice de la parole, étant rarement naturel, est presque toujours le résultat de l'affectation, de l'imitation ou d'une habitude dont on peut se défaire.

Dans la conversation ordinaire, le grasseyement est un défaut désagréable, mais il l'est bien plus encore dans le chant et dans la déclamation ; aussi on ne le supporte guère au théâtre.

Comme la définition donnée du grasseyement comprend toutes les altérations du son naturel de la consonne R, ce vice de la parole est divisé en six espèces principales qui diffèrent entre elles autant par le mécanisme qui les produit que par le son qui en est le résultat.

Dans la première espèce, on range le grasseyement proprement dit, c'est-à-dire celui qui consiste à prononcer l'R entièrement de la gorge, en sorte que

l'articulation de cette lettre se forme par un son multiple qui semble être précédé d'un C, ou d'un G, et rouler dans l'arrière-bouche. Ce grasseyement, lorsqu'il est bien marqué, dépend de ce que la pointe de la langue, au lieu *d'être portée* vers le *palais*, se trouve retirée en bas vers la partie postérieure des dents incisives de la mâchoire inférieure, d'où il résulte que la face dorsale de cet organe est alors convexe au lieu d'être concave, ce qui le force, pour articuler l'R, de vibrer vers sa base, au lieu de vibrer à son sommet. C'est par un mécanisme diamétralement opposé que ce vice de l'articulation doit être combattu. D'abord on fait porter la langue vers la voûte palatine, à peu près à trois ou quatre lignes plus en arrière que la partie postérieure des dents incisives de la mâchoire supérieure, de manière que la face dorsale de l'organe phonateur soit *concave*, et que sa *pointe élevée* soit libre et puisse seule vibrer. Ce résultat est obtenu sans beaucoup de difficulté, si on a le soin de dire à la personne de laisser l'arrière-bouche dans l'inaction, et surtout de ne pas vouloir d'abord articuler l'R, mais seulement se contenter de chercher à faire osciller la pointe de la langue en chassant une grande masse d'air, comme pour imiter le ronflement des chats, ou encore mieux le bruit sourd produit par le mouvement de la corde et de la

grande roue d'un émouleur. Lorsque par le moyen de cette gymnastique on est parvenu à faire agir *seulement* le sommet de la langue, il résulte alors un son naturel qui imite à peu près celui de la syllabe *re*, à laquelle on fait ajouter une autre syllabe *tour* par exemple, ce qui donne le mot *retour*, ou tout autre, selon la dernière syllabe ajoutée.

Quand on a obtenu ce résultat, il s'agit de faire prononcer l'R, précédée d'une autre consonne, comme dans le mot *français;* pour y parvenir, on fait prononcer l'F seule, et l'on dit d'imiter ensuite le bruit dont nous venons de parler, et enfin d'ajouter les deux dernières syllabes *ançais*, ce qui donne *fe..... rrr..... ançais*, *français*, que l'on prononce bientôt convenablement. Il en est de même pour toutes les autres lettres qui peuvent se trouver avant l'R.

La deuxième espèce de grasseyement est celle qui consiste à donner à l'R le son du V. Elle a pour cause la mauvaise habitude qu'on a contractée de vouloir articuler la première de ces consonnes seulement en faisant agir les lèvres ; d'où il résulte que l'air chassé par la bouche et les joues n'a qu'un étroit passage pour effectuer sa sortie, comme dans la prononciation des *labiales sifflantes* F et V ; la langue, le palais, la cavité buccale et toutes les autres parties qui agissent dans l'articulation naturelle de l'R, restent dans

l'inaction et sont remplacées par les lèvres, tandis que ces dernières, qui devraient rester immobiles, font seules l'office de tous les autres organes de la parole. Ceux qui sont affectés de cette espèce de grasseyement disent, *vrois* pour trois, *vive* pour rire.

Pour faire cesser ce vice de l'articulation vocale, il faut apprendre à prononcer l'R, d'après la gymnastique indiquée plus haut, ayant de plus le soin de tenir les lèvres rapprochées de manière à les empêcher d'agir, de se porter en avant, et de ne laisser échapper que très peu d'air par le petit intervalle qui doit les séparer. On parviendra à ce double résultat au moyen de deux doigts, l'index et le pouce, portés, le premier sur la lèvre supérieure et le second sur l'inférieure ; on continuera cet exercice jusqu'à ce qu'on ait compris le vrai mécanisme de l'articulation de l'R. Ce grasseyement est heureusement très rare.

La troisième espèce de grasseyement consiste à donner à la consonne R deux sons à la fois comme dans la première espèce ou grasseyement proprement dit ; mais il diffère essentiellement de ce dernier : 1° en ce que les lettres superflues ne sont jamais le C et le G ; 2° en ce que l'articulation de l'R, au lieu d'être formée au fond de la gorge par la base de la langue, a lieu, au contraire, vers la pointe de cet or-

gane, sorti de la cavité buccale et porté entre les dents incisives des deux mâchoires, de manière à aller toucher la face postérieure de la lèvre supérieure. Il résulte de cette articulation vicieuse que la langue est obligée de joindre d'abord au son de la lettre R celui du Z ; ainsi on dit *zrizre*, *mezre*, *zrevenizr*, *tzraitzre*, pour *rire*, *mère*, *revenir*, *traître*. Cette troisième variété du grasseyement a plusieurs degrés qui peuvent la rendre plus ou moins pénible. Pour combattre ce vice de la parole, on pratiquera les préceptes indiqués pour combattre la première espèce du grasseyement.

La quatrième variété de ce vice du langage est celle qui consiste à substituer au son de l'R le son de la syllabe *gue ;* ainsi, au lieu de dire *rare*, *rentrer*, *français*, *trente-trois*, on dit *guague*, *guentguer*, *fguançais*, *tguente-tgois*. Ce grasseyement n'est pas aussi rare qu'on pourrait le croire ; c'est surtout dans certaines parties de l'est de la France qu'il semble être le plus fréquent. Porté à l'excès, il est le plus désagréable de tous, mais lorsque le son *gue* est articulé faiblement, comme cela arrive le plus souvent, il devient moins pénible à entendre.

La cinquième variété est celle qui consiste à substituer la lettre L à l'R ; ceux qui en sont affectés disent *lale*, *lile*, *louge*, *plendle*, pour *rare*, *rire*, *rouge*,

prendre. Cette articulation dysphonique l'est encore davantage, lorsque, au lieu de remplacer simplement l'R par L, on mouille cette dernière lettre comme dans *bouteille*, *paille;* ainsi on dirait *peille* pour *père*, *llille*, pour *rire*.

Enfin la sixième espèce de grasseyement, que l'on pourrait appeler *négatif*, se reconnaît par la soustraction plus ou moins complète de l'R. Ce vice de la parole, de tous les grasseyements le moins pénible à l'oreille, est le résultat de cette fureur de vouloir copier certaines gens de prétendu bon ton qu'une inspiration maladroite porte à se donner des défauts dont voudraient se débarrasser ceux qui en sont réellement affligés.

Toutes les variétés de grasseyement ont, comme cette dernière espèce, pour cause principale, une mauvaise habitude que dans l'enfance on a laissé prendre aux personnes chez qui peut-être déjà une conformation particulière des organes de la parole rendait l'articulation de l'R un peu difficile, et réclamait certains efforts que des parents trop indulgents ou plutôt trop insouciants n'ont pas eu le courage d'exiger de leurs enfants (1), qui souvent se croient, au contraire, autorisés à mal parler, parce qu'on se plaît à répéter comme eux les syllabes qu'ils articulent

(1) Voir la note K.

irrégulièrement. Ce qui prouve que l'imitation est également la cause la plus ordinaire du grasseyement, c'est qu'on observe ce vice de la parole chez tous les membres d'une même famille, chez une classe de peuple de la même ville, et même enfin chez presque tous les habitants de certaines provinces.

Lorsque le professeur a fait comprendre et appliquer convenablement les moyens préconisés, il a soin de rappeler que l'articulation naturelle de l'R exige non seulement que la langue se replie supérieurement de manière à ce que sa face supérieure soit concave, mais encore que la pointe de cet organe mis en mouvement par l'air, s'échappant avec force, doit céder à ce fluide par une sorte d'élasticité qui le fait revenir rapidement sur lui-même aussi longtemps que l'on veut prolonger l'espèce de frémissement ou *trémolo*, que cette lettre représente.

Le grasseyement causé par le manque ou l'excès de développement de la langue est généralement incurable.

De la blésité et de ses diverses variétés.

La *blésité*, regardée mal à propos par quelques auteurs comme synonyme de bégaiement, est une

cacomuthie qui consiste soit à changer ou à altérer le son représenté par certaines lettres, soit à substituer une articulation à une autre.

Toutes ces espèces de blésités, qui peuvent quelquefois être causées par un vice de conformation, sont, dans beaucoup de cas, comme le grasseyement, le résultat d'une fâcheuse direction prise dans l'enfance par l'articulation vocale.

Il y a encore un autre genre de blésité qu'on remarque surtout chez les étrangers, et qui a pour cause le transport de certaines articulations, dans une langue, un idiome ou un patois chez lesquels ces articulations manquent ou se prononcent autrement.

PREMIÈRE ESPÈCE DE BLÉSITÉ OU JOTACISME.

Le *jotacisme* comprend deux espèces de blésités qui consistent à donner au J et au G doux le son du Z et de l'S, ou celui de cette dernière consonne à l'articulation représentée par le CH. Dans le premier cas, on dit : *zanvier* pour *janvier*, *zenou* pour *genou;* dans le second on prononce : *château*, *cherreuil*, *chimère*, comme s'il y avait *sâteau*, *sevreuil*, *simère*.

Pour combattre ces vices de l'articulation, il convient, dans la première variété, de faire retirer la

langue dans l'arrière-bouche, et de porter cet organe vers le voile du palais ; alors, en faisant une forte expiration, la langue vibrera de manière à produire un son analogue à celui de la syllabe *je*, sans cependant avoir eu l'intention de produire aucun son avec un E muet. Il importe d'ajouter que, pour articuler convenablement le J et le G doux, on devra non seulement chasser l'air avec force, mais encore avoir le soin de porter les lèvres en avant comme pour faire une sorte de moue. Il en est de même pour la seconde variété de blésité ; cependant la forte expiration et la position de la langue telles que nous venons de l'indiquer imitent mieux l'articulation du CH, dont le mécanisme a la plus grande analogie avec celui de l'action de se réchauffer les mains. C'est même le meilleur moyen et le plus simple pour faire cesser promptement le jotacisme et arriver à la prononciation facile du CH ; aussi, au lieu de parler d'abord de cette dernière articulation, on se borne à faire imiter le sifflement qui résulte de l'*action* de se souffler dans les mains, puis, sans faire connaître d'avance aux élèves les mots qu'ils vont prononcer, on joint à l'articulation artificielle du CH les voyelles avec lesquelles elle devra se confondre pour former une syllabe. Par exemple, quand on veut faire prononcer le mot *chocolat*, on dit sans en indiquer le but, *ce qui est important*, d'imiter

d'abord l'action de se souffler dans les mains, puis de faire entendre isolément la voyelle O, qui est suivie des deux syllabes *colat* pour achever le mot *chocolat* prononcé ainsi : *ch,-o,-colat.*

Quand on veut faire suivre le J et le G doux d'une voyelle autre que l'E muet, on adopte un artifice qui diffère peu de celui indiqué précédemment pour le CH, c'est-à-dire que, pour unir le J à une des voyelles, on articule séparément comme s'il était suivi d'un E muet prononcé faiblement. Ainsi les mots *jaloux*, *Jupiter*, *girafe*, *mijaurée*, sont articulés comme s'ils étaient écrits, *je-a-loux*, *Je-u-piter*, *ge-i-rafe*, *me-i-jaurée*, de même que les mots *chameau*, *chirurgien*, *mouchoir* sont d'abord prononcés, *che-a-meau*, *che-i-rurgien*, *mou-che-oir*, avec un CH produit isolément par l'air chassé brusquement des poumons pendant l'action précitée. Lorsqu'au moyen de ces artifices orthophoniques, on articule passablement le J et le G doux, il est facile de concevoir qu'on arrive bien vite à leur donner la prononciation naturelle qui leur est propre.

DEUXIÈME ESPÈCE DE BLÉSITÉ OU LAMBDACISME.

Le *lambdacisme* ou *lallation* est un vice de la parole dans lequel la consonne L simple ou mouillée est

prononcée d'une manière défectueuse, ou bien est substituée à une autre lettre.

Cette *cacomuthie* offre trois variétés principales : la première, qui consiste dans l'articulation vicieuse de L mouillé, est le résultat de la coutume qu'ont certaines personnes d'altérer le son naturel des lettres dans le but de l'adoucir. Ce vice de la parole est fréquent dans le département de la Seine, où l'on remplace les L mouillés comme s'ils étaient des Y. Ainsi, les ouvriers parisiens disent *fiye*, *patrouye*, *bouteye*, *biyard*, *biyot*, pour *fille*, *patrouille*, *bouteille*, *billard*, *billot*.

Pour remédier au lambdacisme de ce genre, on décompose les mots dans lesquels se trouve des L mouillés, en ayant la précaution de les faire articuler comme un seul L suivi d'un I; ainsi, les mots *billard*, *bataillon*, *billot*, *conseil*, *patrouille*, *travailler*, *d'ailleurs*, sont prononcés comme si l'L était suivi d'un I, c'est-à-dire, comme si ces mots étaient écrits, *bi-liard*, *bata-lion*, *bi-liot*, *con-sé-il*, *patrou-li-e*, *trava-lier*, *d'a-lieurs*, ainsi que cela a lieu dans *alliance*, *liard*, *million*, etc.

La seconde variété du lambdacisme, qui consiste à prononcer L mouillé comme un L simple, est très commune dans les départements du Nord de la France, où l'on dit généralement, *file* pour *fille*, *carilon* pour

carillon, *pâle* pour *paille*, *boutele* pour *bouteille*. Cette manière défectueuse de prononcer L, qu'on remarque aussi presque toujours chez les Allemands qui parlent français, exige les mêmes moyens orthophoniques que la première variété de lambdacisme, c'est-à-dire, qu'il faut également décomposer les mots et faire prononcer les L mouillés comme s'ils étaient des L simples suivis d'un I.

La troisième espèce de lambdacisme consiste à substituer L simple ou L mouillé à la consonne R, comme le font les enfants qui commencent à parler. Ce vice de la parole réclame les moyens curatifs qui sont indiqués pour la première variété du grasseyement, c'est-à-dire qu'il faut bien faire comprendre la prononciation naturelle de l'R et la différence (1) qui existe entre l'articulation de cette consonne et celle du L; ce vice, plus spécialement désigné sous le nom de *lallation*, est incurable quand il est le résultat du manque de développement de la langue.

TROISIÈME ESPÈCE DE BLÉSITÉ OU SESSEYEMENT.

Le *sesseyement* est une *cacomuthie* qui consiste à altérer les consonnes sifflantes, S, Z, CH, J, X, soit

(1) Consulter l'alphabet orthophonique.

en y ajoutant le son de deux L mouillés et d'un I, soit en rendant trop fortes et trop retentissantes les articulations qu'elles représentent de manière à produire un sifflement empâté et désagréable, soit enfin en substituant le T à l'S adouci. Ainsi, pour dire *sergent*, *soixante*, *zèle*, *seize*, *chuchottement*, *chapeau*, *gibier*, *jambe*, *projet*, les personnes affectées de la troisième espèce de blésité, qui est la plus fréquente, prononcent *sllierglient*, *sllioixlliante*, *zllièle*, *sllièzllie*, *chlliuchlliotement*, *chlliapeau*, *gllibier*, *jlliambe*, *projliet*, comme si les S, les Z, les CH, les G doux, les J et les X étaient suivis de deux L mouillés et d'un I.

Le second sesseyement consiste à articuler l'S et le Z en faisant sortir la pointe de la langue hors de la bouche, au lieu de la laisser dans cette cavité, et de l'appuyer contre la face postérieure des dents de la mâchoire supérieure ; enfin la variété est caractérisée, comme nous l'avons déjà dit, par la substitution du T à l'S, au CH, au C doux ou à l'X. Ceux qui sont affectés de cette cacomuthie disent *tûcre* pour *sûcre*, *toupton* pour *soupçon*, *tel* pour *sel*, *taititement* pour *saisissement*, *tate* pour *chasse*, *étertite* pour *exercice*.

Pour remédier au sesseyement du premier genre, il suffit de faire produire *isolément* l'articulation de

ces consonnes de telle sorte, que l'espèce de sifflement qu'elles représentent ait lieu sans être joint aux voyelles qui suivent et avec lesquelles elles s'unissent pour former des syllabes ou des mots. Comme le sesseyement de ce genre a lieu parce que l'air poussé trop fortement s'échappe sur l'un des côtés de la langue, on doit faire en sorte que ce fluide suive avec lenteur et sans effort le milieu de cet organe, et aille se briser par un mince filet contre le bord des dents incisives supérieures.

Lorsqu'on est parvenu à articuler isolément les lettres, S, J, CH, sans faire entendre le son *mouillé* qui constitue le premier sesseyement, il faut alors joindre les voyelles à ces consonnes en les faisant prononcer séparément ; ainsi, *silence, charger*, seront prononcés *s-i-len-ss-e*, *ch-arger*.

La seconde variété du sesseyement cesse aussitôt que l'on fait prononcer le S et le Z en maintenant la langue dans la bouche, par le rapprochement des mâchoires et le serrement des dents incisives inférieures et supérieures ; enfin , la troisième variété réclame les mêmes moyens que la première, c'est-à-dire qu'il faut d'abord prononcer le S et le Z seuls, et sans y joindre les voyelles qui suivent.

QUATRIÈME ESPÈCE DE BLÉSITÉ OU BLÉSITÉ GUTTURALE.

La blésité de cette espèce est celle qui consiste dans la substitution de la labiale T aux consonnes *gutturales* C dur, K et Q, et dans celles du D au G dur et du C au G. Ceux qui en sont affectés disent *tapitaine*, *terelle*, *tintina*, *darder*, *jardon*, *crandeur*, *cloire* pour *capitaine*, *querelle*, *kinkina*, *garder*, *jargon*, *grandeur*, *gloire*.

Pour remédier à ces diverses cacomuthies, on emploiera un procédé qui réussit constamment.

Si c'est sur le C, le K et le Q que la substitution de la lettre T a lieu, on fait refouler le plus possible la langue dans la bouche ; puis, en maintenant l'organe phonateur relevé et en arrière, le dysphone doit prononcer les syllabes *ta*, *té*, *ti*, *to*, *tu*, qui n'offrent ordinairement aucune difficulté, mais qui sont articulées alors *ka*, *ké*, *ki*, *ko*, *ku*, à cause de la position dans laquelle la langue est maintenue. Pour la blésité sur le G dur, on place la langue de la même manière, mais, au lieu d'articuler *ta*, *te*, *ti*, *to*, *tu*, on fait dire *da*, *de*, *di*, *do*, *du*, qui sont alors forcément prononcés *ga*, *gué*, *gui*, *go*, *gu*. Après avoir essayé plusieurs fois ces divers

mécanismes artificiels, on fait remarquer aux personnes sur lesquelles l'expérience a eu lieu, que, sans s'en douter, elles ont prononcé toutes les lettres *gutturales* qu'elles remplaçaient par les *linguales* T et D.

Il y a encore une cinquième espèce de *blésité* mentionnée plus haut, qui résulte de la substitution d'une ou plusieurs articulations d'une langue aux articulations d'une autre langue dans laquelle elles représentent un autre son. Ainsi les uns disent, *bain* pour *vain*, *bibier* pour *vivier;* les autres, *réner* pour *régner*, *file* pour *fille; oun*, *ounité*, *ounir*, pour *un*, *unité*, *unir ; popiner* pour *bobiner, douce* pour *douze*, enfin les Allemands prononcent *kant* pour *gand*, *tocile* pour *docile*, *chardin*, pour *jardin*, *tiner*, pour *dîner*. Comme cette espèce de blésité est plutôt un *accent étranger* à la langue française qu'un véritable vice de la prononciation, nous nous bornerons à dire qu'il suffit, pour la voir disparaître, d'indiquer le mécanisme et le *son naturel* de ces diverses articulations, en ayant le soin de ne pas montrer les signes graphiques, ou rappeler les lettres qui les représentent. C'est de cette manière qu'on fait facilement disparaître la plupart des accents étrangers, et qu'on parvient à bien prononcer les langues vivantes, qu'il ne faut étudier dans les livres que lorsqu'on sait déjà

bien les parler. Si les petits enfants prononcent aussi purement les divers idiomes qu'ils entendent, c'est moins, comme on le croit, parce que leurs organes sont plus flexibles, que parce que, ne sachant pas encore lire, ils apprennent les consonances syllabiques sans théorie, et sont, par cela même, dans l'impossibilité de prononcer les syllabes d'après les lettres qui les composent, et qui n'ont pas la même valeur dans toutes les langues.

Du balbutiement et de ses variétés.

Le *balbutiement* est un vice de la parole qui consiste à prononcer les mots avec hésitation, interruption, peu distinctement, et quelquefois même à les répéter, mais toujours avec calme, à voix basse et sans précipitation ni secousses convulsives.

Si le balbutiement est assez souvent le symptôme de quelque maladie, ce vice de l'articulation peut aussi être *essentiel;* mais, dans ce cas, il accompagne les premiers essais des enfants dans la formation du langage articulé, ou bien il est le résultat d'un manque d'intelligence, ou enfin il peut dépendre d'une sorte de paresse et de nonchalance naturelles à certains individus.

Cette imperfection du langage, surtout lorsqu'elle est *idiopathique*, offre plusieurs variétés. Dans quelques cas, le balbutiement consiste tout simplement dans l'addition plus ou moins prolongée de plusieurs E muets à la fin de la majeure partie des mots; dans d'autres cas, les E muets sont remplacés par certains sons ou certaines articulations insignifiantes, telles que *kne kne kne*, *que que que*, *heim heim heim* ou toute autre du même genre; enfin, chez quelques individus, le balbutiement a pour seul caractère le prolongement de la plupart des articulations. C'est cette dernière variété qui constitue ce qu'on appelle la *baryphonie* ou parole lourde. Les phrases suivantes donneront une idée assez exacte des diverses imperfections du langage qui ont été signalées. *Excusez-moi eeee, si je parle eeee avec eeee difficulté eeee;* ou bien : *Messieurs et mesdames kne kne kne*, je vais vous *entretenir kne kne kne, d'une kne kne, affaire importante kne kne kne....*; ou enfin : *Si je prends que que que la parole que que aujourd'hui que que que...., c'est heim heim, pour vous annoncer heim heim*, etc., etc. La baryphonie est à peu près imitée dans la phrase suivante : *bon-on-on jour-our mon-on-on-sieur-eur co ooment-ent vous ou ou ou-por ortez-vous-ou.* Ces sons prolongés et ces articulations supplémentaires, si dés-

agréables à l'oreille de l'auditeur, se trouvant ajoutés et placés machinalement ou par habitude au milieu ou à la fin de chaque phrase, donnent aux personnes qui les font entendre le temps de trouver les expressions propres à rendre leurs pensées, sans laisser des intervalles de silence plus ou moins longs entre les mots qu'elles cherchent et qu'elles articulent avec lenteur et hésitation.

Le balbutiement enfantin dépend moins du développement incomplet des organes vocaux et de leur manque d'usage que de l'imperfection des idées. L'hésitation de la parole, déterminée par cette cause, cède bientôt aux progrès de l'âge qui développe le cerveau, et accroît l'intelligence à mesure qu'il fortifie les organes de l'articulation. Les enfants dont l'esprit est précoce, et qui, par cela même, éprouvent plus tôt le besoin d'exprimer leurs pensées par la parole, cessent en général de balbutier de très bonne heure. Ceux au contraire qui sont dans des conditions opposées sont quelquefois très longtemps avant de s'exprimer nettement. Dans ce cas, il est important de faire en sorte que le balbutiement ne dégénère en habitude, car il serait beaucoup plus difficile à combattre dans un âge plus avancé. On devra donc s'appliquer à faire articuler distinctement toutes les syllabes, ou en apprenant à lire

aux enfants, ou dans la conversation, ou en leur faisant réciter les leçons. C'est au moyen d'une attention soutenue et avec le secours de fréquents exercices que l'on parvient à triompher presque toujours du balbutiement qui menace de survivre à l'âge où les enfants parlent ordinairement avec facilité.

Le balbutiement *essentiel*, coïncidant avec un manque de vivacité intellectuelle, ne dépend pas d'un vice des organes vocaux, mais bien de l'imperfection des idées, qui, mal arrêtées, sont sans suite et sans liaison ; les impressions, reçues lentement, sont communiquées de même ; l'absence des idées entraîne l'absence de la parole ; ceux dont l'intelligence est bornée ou dont la mémoire est infidèle doivent nécessairement hésiter pour rendre leurs pensées. Ce qui milite encore en faveur de cette opinion, c'est que les personnes qui ordinairement parlent très facilement balbutient souvent et sont même quelquefois dans l'impossibilité de dire un seul mot, si le respect, la timidité, la surprise ou la peur viennent arrêter ou modifier momentanément l'activité de leur cerveau. On voit des hommes très spirituels se trouver dans un tel trouble à une première entrevue, qu'ils restent muets ou du moins ne peuvent que balbutier la plus légère excuse, le compliment le plus simple ou la réponse la plus ordinaire. Cette espèce

d'hésitation accidentelle disparaît ordinairement avec l'étude de l'art de la parole, surtout si l'on recherche les occasions de parler en public. Le balbutiement résultant d'un seul manque d'intelligence est, dans le plus grand nombre des cas, très difficile à combattre ; cependant on y parvient en développant les facultés de l'entendement au moyen d'une éducation particulière, qui exige de la part de celui qui la dirige autant de patience que d'expérience et de sagacité.

Le balbutiement *symptomatique* peut avoir pour cause la paralysie de la langue et des lèvres, la faiblesse partielle des organes de la parole, la faiblesse générale produite par des saignées trop abondantes, par de longues maladies et par divers excès : *post venereas voluptates magis titubat lingua*. Ce vice de la parole peut aussi être symptomatique d'une foule d'accidents morbides parmi lesquels sont l'esquinancie, les aphtes, les ulcérations varioliques et syphilitiques ayant leur siège sur la langue ou sur d'autres parties de la cavité buccale ; la diminution ou la perte de la mémoire, l'état d'ivresse ou de narcotisme, la chorée générale, l'imminence de l'apoplexie, les accès de spasme, les affections du cerveau, telles que la congestion de cet organe, le ramollissement de sa substance, les tumeurs cancéreuses, tuberculeuses, fongueuses, osseuses, et toutes les maladies

chroniques de l'encéphale que beaucoup de praticiens pendant longtemps ont regardées mal à propos comme pouvant causer le bégaiement ; enfin l'hypertrophie ou le manque de développement de la langue, la perforation et la trop grande profondeur du palais peuvent donner lieu à cette affection, qui aussi très souvent est un des résultats de la faiblesse sénile.

Il est facile de concevoir qu'il est impossible d'indiquer une méthode de redressement vocal pour combattre le balbutiement symptomatique, puisqu'il n'est que la conséquence d'autres affections, qui doivent être combattues seulement par la *médecine* et par des moyens propres à chacune d'elles. De plus, on voit ce balbutiement augmenter, diminuer ou cesser complètement, suivant la direction que la thérapeutique a imprimée aux maladies dont elle est un des indices.

On pourrait encore classer une variété de balbutiement dans laquelle on rangerait tous ceux qui, parlant bien pour l'ordinaire et prononçant juste, ne laissent pas dans certaines occasions, en certains temps moins favorables, d'hésiter, de chercher inutilement les mots et de demeurer en suspens pour quelques moments. — Le repos suffit presque toujours pour faire disparaître cette variété, qui n'est d'ailleurs que

la manifestation passagère d'une fatigue nerveuse ou la suite d'une trop grande tension d'esprit.

Du bredouillement.

Le *bredouillement* est ce vice de la parole qui consiste à prononcer confusément les mots, avec tant de rapidité qu'ils sont coupés et articulés à demi.

Ceux qui bredouillent sont en général vifs et spirituels ; leurs idées se succèdent avec beaucoup de promptitude, et ils sont si vivement pressés de rendre vite par la parole ce qu'ils pensent que, n'achevant pas l'articulation des mots, il y a nécessairement confusion dans les sons. Le bredouillement a donc pour seule cause la vivacité et la précipitation excessive avec laquelle on veut rendre oralement ses idées.

Lorsque certains bredouilleurs se trouvent dans l'intimité avec des personnes devant lesquelles ils ne s'observent pas en parlant, leur langage est souvent très inintelligible, et si avec le temps on parvient à les comprendre, c'est qu'on a appris par une longue habitude à deviner ce qu'ils veulent dire.

Afin de donner une idée aussi exacte que possible

de cette anomalie de la parole, nous imiterons et traduirons dans quelques phrases la manière d'articuler de ces bredouilleurs. *J's'ual à l'sal stoi natrel d' Jard' d'plan*, pour : *Je suis allé à la salle d'histoire naturelle du Jardin des Plantes ;* ou bien : *Bon j' m' s' sieu', d'se-rais palé pat'clier* pour : *Bonjour, monsieur, je désirerais vous parler en particulier : Je m'ap' Josep J'lien, je s' d' Lyon*, pour : *Je m'appelle Joseph Julien, je suis de Lyon; Voil' troup' ligne q' pass' danl' rue*, pour : *Voilà la troupe de ligne qui passe dans la rue.*

Ce vice de la parole, qui est porté au plus haut degré, n'est pas aussi rare qu'on le supposerait d'abord.

Le bredouillement, qui dans la grande majorité des cas est moins prononcé, ne prend chez les enfants son vrai caractère qu'à l'âge où leur langue est déliée, et à l'époque où ils ont l'articulation des mots ordinairement nette et facile. Si l'on remonte à l'origine de cette irrégularité vocale, on s'aperçoit que l'adolescent chez lequel elle se manifeste joint à la vivacité d'esprit qui le distingue le plus souvent une négligence à prononcer distinctement les mots, qui tient à la paresse naturelle à cet âge pour tout ce qui sent la précision et l'effort.

Cette affection, à laquelle on fait ordinairement

trop peu d'attention, et qu'on abandonne presque toujours à elle-même, devient un vice habituel de la parole, qui cesse quelquefois avec l'âge, mais qui, le plus ordinairement, dure souvent autant que la vie. Cette infirmité sera facilement combattue, et pourra, dans un grand nombre de cas, cesser entièrement, si on a le soin d'accorder quelque attention à la prononciation des mots, qui devra être toujours *allongée* afin de combattre le défaut par des habitudes contraires. On préviendra le bredouillement chez les enfants en les faisant lire à haute voix et en les forçant à rythmer tous leurs mots. Ces moyens seront plus efficaces si l'on y joint de plus l'étude des langues étrangères, et si l'on oblige les jeunes bredouilleurs à s'exercer le plus possible dans une de ces langues.

On recommandera également aux dysphones de ce genre *de desserrer les dents et d'ouvrir convenablement la bouche pour laisser sortir la voix.*

Le bredouillement, que l'on a mal à propos confondu avec le bégaiement loquax, est quelquefois plus long à guérir que cette variété de vice de la parole. En effet, les bègues loquaces, ayant plus de peine à s'exprimer que les bredouilleurs, qui le plus souvent ne se doutent pas de l'irrégularité de leur parole, font, par cette raison, avec plus de persévérance l'application des moyens prophylactiques qu'on leur a indi-

qués. D'un autre côté, appréciant mieux l'avantage de parler distinctement, ceux-ci sont capables de faire des efforts plus soutenus, et, par conséquent, plus efficaces. Cependant certains bredouilleurs ayant l'occasion de parler en public deviennent inopinément intelligibles jusqu'à ce qu'ils aient de nouveau à parler avec des personnes qui ne les obligent à aucune contrainte. Au reste, les procédés indiqués pour traiter le bégaiement loquax sont souvent utiles pour combattre avec succès le bredouillement.

Les personnes qui ont l'habitude des additions inopportunes de langage, telles que : *vous devez comprendre*, *savez-vous*, *c'est épouvantable*, *c'est évident*, etc., et celles qui ont des contractions sonores dans l'un et l'autre coin de la bouche, peuvent être aussi classées parmi les bredouilleurs.

Pour que la parole soit comprise et entendue clairement, la netteté des articulations est encore plus indispensable que le volume de la voix.

Le plus grand succès dans l'art de parler dépend surtout d'une prononciation mesurée, nette et soutenue, par des articulations distinctes. Cette manière de prononcer, non seulement donne de la dignité au discours et de l'aisance à la voix, mais encore sert à conduire la respiration et à conserver la présence d'esprit, que la précipitation diminue toujours.

Du nasillement.

Les *nasillards* sont ceux qui ne parlent du nez que parce qu'ils tiennent les dents trop rapprochées et que la langue par contre reste presque immobile dans la cavité buccale ; alors la voix n'étant pas saisie par la bouche et ne pouvant s'y développer passe par le nez, s'y arrête, y retentit et rend la prononciation nasale.

Pour combattre ce défaut, il est indispensable que ceux qui y sont enclins s'en aperçoivent : alors il leur sera possible de le redresser en s'exerçant surtout à bien articuler lingualement les syllabes *ne*, *gnie*, *n* et *gn*, et après avoir fait pendant un certain temps tour à tour et tout à la fois la gymnastique labiale et la gymnastique linguale.

Du bégaiement et de ses diverses manifestations.

Le *bégaiement*, du latin barbare *bigare*, répéter, ou, selon quelques autres étymologistes, du verbe

grec βαττολογεῖν, parler comme *Battos*, est une affection de nature essentiellement nerveuse, dont le principal caractère est la répétition par saccades et secousses convulsives d'un plus ou moins grand nombre de syllabes, ou la suspension pénible et momentanée de la voix devant certaines consonnes qui exigent quelques efforts des organes phonateurs.

Cette anomalie de l'articulation, compatible avec la santé, qu'on a désignée encore sous les noms de *psellisme*, *mogilalie*, *dyslalie*, *ischnophonie*, et qu'on a souvent confondue avec quelques vices de la parole, *n'avait jamais été, jusqu'à Colombat, envisagée complètement dans aucun traité de pathologie générale, au double point de vue méthodique et physiologique* (1).

Selon divers auteurs, cette difficulté de parler était le résultat de la précipitation avec laquelle les bègues veulent rendre leurs idées ; selon d'autres, cette affection, ou plutôt cette mauvaise disposition de l'organisme, aurait dépendu d'un vice de conformation de la mâchoire supérieure, notamment de deux

(1) Parmi les auteurs qui ont écrit sur ce sujet avant le Dr Colombat, on doit citer : Sauvages, *Nosologie méthod.*, t. I, p. 408, 1772. — Berger, *Dissert. de balbutientibus*. Francfort, 1756, in-4. — Weiler, *Dissert. de eloquio ejusque vitiis*. Iéna, 1792, in-8. — Reil, *Dissert. de vocis et loquelæ vitiis*. Halle, 1793. — Itard, *Mémoire sur le bégaiement* (*Journ. univers. des sciences méd.*, 1817, t. VII). — Félix Voisin, *Du bégaiement et de ses causes*. Paris, 1821, in-8. — Astrié, *Dissert. inaugurale*. Montpellier, 1824.

trous, qui, laissant tomber la pituite goutte à goutte sur la langue, rendaient la locution embarrassée.

On croyait également que le vice dont il est question avait pour cause une mauvaise conformation du palais ; ceux-ci indiquaient les divisions de la luette ; ceux-là une forme particulière de l'os hyoïde, ou bien la position vicieuse des dents sur l'arcade alvéolaire, le volume ou la petitesse de la langue, son épaisseur, le relâchement de ses ligaments et surtout la longueur du filet ; enfin, plusieurs auteurs ont pensé à tort que le bégaiement était le résultat d'une faiblesse des puissances motrices du larynx ou de la langue.

Mais comment faire cadrer cette dernière opinion, en voyant l'extrême facilité qu'ont les bègues de faire tous les mouvements possibles avec leur langue ou leurs lèvres ? D'ailleurs, il en est à cet égard comme pour les vices organiques ; si les muscles de l'articulation étaient réellement faibles, cette faiblesse serait permanente et s'opposerait toujours à la facile expression orale des idées. D'où vient donc aussi que, dans diverses circonstances, les bègues sont souvent d'une volubilité surprenante, quoiqu'ils aient alors à articuler les mots et les phrases qui enchaînent ordinairement leur langue ? Un dernier argument, sans conteste, c'est que, si c'était la faiblesse des organes de la parole qui fût la cause du bégaiement,

les progrès de l'âge, dont l'effet constant est d'affaiblir l'énergie musculaire, ne produiraient pas la guérison relative de cette affection chez des vieillards qui en étaient affligés pendant leur jeunesse.

Les autres vices d'organisation signalés plus haut ne peuvent pas mieux être regardés comme les causes du bégaiement.

Sur près de huit cents bègues observés par le docteur Colombat et près de deux mille cas de bégaiement observés par nous au cours d'orthophonie annexé depuis douze ans à l'Institut national des sourds-muets de Paris, pour le redressement vocal du bégaiement et de tous les vices de la parole, les organes qui, par leur réunion et leurs mouvements, concourent à l'articulation des mots, ont, *dans le plus grand nombre des cas*, été trouvés dans une parfaite intégrité de conformation, et n'ont rien offert de particulier à l'inspection physiologique. D'ailleurs, si les vices organiques existaient et donnaient naissance au bégaiement, cette affection n'aurait point d'intermission, l'obstacle serait permanent et s'opposerait à ce que les bègues pussent souvent, sans hésitation, chanter, ou parler seuls. Pourquoi seraient-ils embarrassés quelquefois pour prononcer des mots qui d'ordinaire ne les arrêtent pas, tandis qu'il leur arrive d'articuler facilement certaines syl-

labes qu'ils sont accoutumés à trouver rebelles ? Que deviennent les prétendus vices organiques ? par quelle raison sont-ils mobiles ? quelle est la cause de leurs intermittences ? Comment se fait-il enfin que tous ces obstacles matériels exercent moins leur empire chez les vieillards, chez les femmes, chez les enfants, et que l'affection dont ils sont la cause éprouve une foule de modifications, suivant la température, l'âge, le sexe, l'éducation, les affections morales, la timidité, la colère, la peur et enfin la présence ou l'absence d'une ou de plusieurs personnes, et selon un grand nombre d'autres circonstances, telles que de lire des vers, de répéter des phrases après un autre, dans les ténèbres ou en plein jour.

Lorsque quelques lésions d'organes se rencontrent avec le bégaiement, elles deviennent une complication qui s'oppose seulement quelquefois à l'application d'une gymnastique vocale.

Le bégaiement est donc une modification particulière des contractions des muscles de l'appareil vocal ; c'est donc une affection essentiellement nerveuse, qui est le résultat d'un manque d'harmonie entre l'innervation et la myotilité, ou, pour parler plus clairement, entre l'influx nerveux qui suit la pensée et les mouvements musculaires au moyen desquels on peut l'exprimer par la parole. De ce manque de rapport

et d'harmonie d'action, qui doit exister pour que les mouvements soient réguliers entre l'excitation nerveuse et les contractions musculaires, résulte un désordre qui augmente avec les efforts que l'on fait pour le faire cesser, et donne naissance à cette sorte d'état tétanique et convulsif qui constitue le *bégaiement*. Mais si on régularise ou on modifie l'excitation et l'irradiation cérébrale, alors l'harmonie entre l'innervation et la contractilité se rétablit ; l'ordre renaît ; le spasme cesse et l'hésitation disparaît.

Si on se demande comment il se fait que généralement le bégaiement est souvent augmenté ou diminué par diverses circonstances et certaines affections morales, il est permis de croire que, l'excitation cérébrale étant modifiée, et la contractilité musculaire ralentie ou régularisée, il en résulte nécessairement plus d'ordre et d'harmonie dans le jeu des organes de la parole, et que le rythme, par exemple, ou l'idée de placer ces organes d'après certaines règles deviennent des idées accidentelles qui font que les idées principales sont émises plus méthodiquement, et que les bègues se trouvent moins par l'*habitude* de l'application de ces règles, sous l'influence du système nerveux en général.

Quand on arrive en effet à modifier l'excitation cérébrale des bègues, alors un grand changement s'opère

dans les différentes évolutions de l'articulation vocale (1), et les liens qui tenaient leur langue enchaînée se trouvent rompus comme par enchantement. Si, en général, ceux qui sont affectés du bégaiement sont vifs et spirituels, ils sont en revanche très susceptibles et retenus. Souvent, lorsque les bègues oublient leur infirmité, l'excitation et l'irradiation cérébrale se trouvent quelquefois si heureusement modifiées que, pendant quelques instants, les agents de l'articulation exécutent régulièrement tous les mouvements dont ils sont capables.

Un professeur a vu un jeune homme bégayant ordinairement beaucoup, qui faisait la conversation sans hésiter lorsqu'il parlait dans un appartement voisin sans être vu de personne.

Un étudiant en médecine bégayait dans le monde d'une manière très pénible, et s'exprimait avec facilité lorsqu'il parlait pendant la nuit.

Un receveur de l'enregistrement, qui avait une grande difficulté de parler, intrigua au bal masqué plusieurs de ses amis intimes, et la grande facilité qu'il avait alors pour s'exprimer sous le

(1) L'idée d'être raillés occupe tellement les bègues qu'elle contribue à faire tomber leurs organes phonateurs dans l'état spasmodique, qui les paralyse en quelque sorte jusqu'à ce qu'ils cessent d'être sous la même influence. — Voir la note B, page 37.

masque fit que son frère même ne put le reconnaître pendant sa nouvelle métamorphose.

Quand le docteur X... passa son premier examen de médecine, la timidité enchaîna si fortement sa langue qu'il ne put presque pas dire un mot, quoiqu'il connût parfaitement les matières sur lesquelles il était interrogé. A son second examen, il répondit d'une manière brillante et avec tant de facilité, que les professeurs, avertis de son infirmité, ne pouvaient croire qu'il fût bègue. L'assurance qu'il avait que ses juges étaient prévenus de sa difficulté de parler, jointe à la certitude que ces derniers seraient indulgents s'il ne s'exprimait pas facilement, firent cesser momentanément son bégaiement habituel, et lui donnèrent comme par enchantement une facilité d'élocution qui étonna tous les assistants.

Si les impressions légères augmentent le bégaiement, les impressions vives, les passions véhémentes, les grands mouvements de l'âme, tels que ceux produits par la colère, la peur, une injure grave, un danger imminent, etc., font quelquefois momentanément disparaître cette infirmité par la modification qu'ils impriment à l'excitation et à l'irradiation cérébrale. Il est très curieux que ceux qui d'ordinaire parlent facilement, perdent parfois la parole précisément dans les circonstances où les bègues la retrouvent.

Supposons un instant qu'un bègue homme d'honneur se sente heurté : jusque-là il sera d'abord peu excité par le coup qu'il a reçu, et demandera dans sa susceptibilité naturelle, en bégayant horriblement : *Qqqqq* qui est-ce qui *qqqqq* qui *mmmm*m'a *ffff* frappé ? Mais s'il vient à s'apercevoir qu'on a eu intention de l'insulter en le heurtant, un changement soudain s'opère en lui ; il est alors surexcité ; sa colère est si forte, et l'impression de l'injure qu'il a reçue est sentie si vivement par lui, que l'influx nerveux qui avait enchaîné sa langue, parce qu'il s'était accumulé sur cet organe seulement, se trouve par cela même modifié et réparti sur tous les autres organes, en sorte que les agents moteurs de l'articulation, cessant d'être en quelque sorte suffoqués par un excès d'excitation, reçoivent une nouvelle force, une vigueur telle, que celui qu'on a vu un instant avant ne pas pouvoir dire un mot, dispute avec feu, défend sa cause avec impétuosité.

On rapporte qu'un jour, un commis de magasin affligé d'un bégaiement excessif, s'étant, pour offrir sa marchandise, adressé à un jeune homme qui par hasard avait la même infirmité que lui, ce dernier, croyant que l'autre voulait le railler, lui dit des injures en bégayant ; celui-ci de répondre sur le même ton : les voilà qui se battent, et qui entrent

dans un état de colère si violent que leur bégaiement cessa momentanément. Ce qui rend encore plus plaisante cette aventure, c'est qu'ils disaient tous les deux sans hésiter aux personnes que cette rixe avait fait assembler : *Vous avez tort de le soutenir, vous voyez bien qu'il ne bégaie pas : il voulait me railler.* Ce n'est qu'un instant après qu'on s'assura qu'ils étaient l'un et l'autre bègues, et que l'excès de leur emportement avait neutralisé pour quelques minutes les liens qui ordinairement tenaient leur langue enchaînée.

Trois bègues affectés d'un bégaiement excessivement pénible, ayant voulu assister à une séance de l'Académie des sciences, sortirent avant la séance, dans le but de faire une promenade en attendant la réunion des membres de ce corps savant. Comme les trois jeunes gens en question avaient l'habitude de fumer, ils entrèrent chez un marchand de tabac pour acheter des cigares. L'un d'eux plus âgé et qui probablement, par cette raison, était le moins timoré, dit en s'adressant au maître de la boutique : « *Dooo do do do dooo do donnez-moi des ci des ci... des ci... des ciïgarres.* » Par un hasard bizarre, le débitant de tabac avait aussi le triste privilège de bégayer beaucoup, mais il était loin de penser que ces trois nouveaux acheteurs fussent affligés de la même infirmité que lui : aussi ne fut-il d'abord ni surpris ni trop

contrarié d'avoir affaire à un collègue en bégaiement ; et ayant demandé au premier : « *De dede de... dede quel quel... qua... qua... qua qua qua qualité vou... vou... voulez voulez-vous vou... les les les cigares?* » Ce dernier, intimidé, ne put dire un seul mot, le second et le troisième se trouvant alors en quelque sorte forcés de répondre pour le premier, se mirent à bégayer également. Le marchand de tabac, croyant qu'on voulait se jouer de lui, fut d'abord comme suffoqué par la colère, puis, s'étant saisi d'une canne, il entra dans une sorte de délire furieux qui délia sa langue pendant quelques instants et lui permit de dire sans aucune hésitation les injures les plus grossières et les menaces les plus énergiques aux auteurs du singulier colloque qui venait d'avoir lieu. Quelques instants après cette scène comique, qui eût pu devenir tragique, l'irascible marchand de tabac, ayant appris par quelles circonstances trois personnes, encore plus bègues que lui, s'étaient en même temps trouvées réunies dans sa boutique, se mit à rire de bon cœur.

On pourrait rapporter un grand nombre d'autres faits, tendant tous à prouver que les impressions morales ont la plus grande influence sur les organes de la parole, et que le point de départ du bégaiement ne siège pas dans les organes phonateurs, mais bien,

comme cela a été démontré (1), dans le cerveau et dans la cause incitante des contractions musculaires des agents de la parole.

Ces opinions sur la nature essentiellement nerveuse du bégaiement offrent beaucoup d'analogie avec celles présentées par divers auteurs et qui ont placé également les causes du bégaiement non dans les muscles vocaux ou dans les nerfs qui les animent, mais bien dans le cerveau lui-même. Pour appuyer sa théorie ingénieuse, *Rullier* dit « que, dans l'état « physiologique ordinaire, les phénomènes de la voix « et de la parole sont dans un rapport constant avec « les différents degrés d'excitation cérébrale et ré- « pondent toujours par leur précision et leur facilité « à l'énergie des sentiments et à la clarté des idées. « On sait à ce sujet que le trop ou le trop peu d'ex- « citation cérébrale a sur notre langage une influence « si marquée, que nos paroles jaillissent comme « d'une source abondante, ou en se traînant avec « lenteur et difficulté, attestent alors tout ce qu'elles « coûtent de travail et d'efforts intellectuels. Or, « l'influence analogue des diverses affections de l'âme « excitantes ou sédatives du centre nerveux cérébral, « comme la crainte, la confiance, la colère, l'impa- « tience, etc., sur les phénomènes du bégaiement,

(1) Voir la note B.

« prouvent que ceux-ci s'écoulent de la même source,
« et doivent se rapporter dès lors à quelques modi-
« fications de l'action du cerveau. »

Le savant physiologiste *Magendie* a opposé à cette théorie les cas de bégaiement observés chez des personnes qui pouvaient prendre le temps nécessaire pour l'expression des idées qui n'étaient rien moins qu'abondantes et rapides. Selon Colombat, cette objection de *Magendie* n'infirme pas complètement cette opinion émise par *Rullier*, que, chez les bègues, la pensée est toujours trop rapide et les mouvements musculaires toujours trop lents, car probablement ce dernier auteur n'a pas voulu parler d'une manière absolue, puisqu'il a dit que l'hésitation de la langue n'était qu'une débilité purement relative des organes de l'articulation, résultant du défaut de rapport établi entre l'exubérance des pensées, la vitesse d'irradiation cérébrale qui leur correspond et la vitesse possible des mouvements musculaires qui produisent et modifient les sons vocaux destinés à exprimer les idées. L'objection la plus forte qui soit faite à *Rullier*, c'est que la plupart des bègues hésitent en lisant, et qu'il en est même quelques-uns chez qui le bégaiement ne se manifeste que dans la lecture (1) et pendant les moments de calme.

(1) Ce qui fait que certains bègues n'hésitent qu'en lisant, c'est

La théorie qu'a donnée *Bell* sur les causes du bégaiement se rapproche plus de celle de *Colombat* que celle de *Voisin*, *Astrié* et *Rullier*. En effet, ce physiologiste anglais regarde cette dyslalie comme dépendant d'un défaut de la puissance de coordination des diverses actions des organes vocaux, et de ceux de l'articulation en particulier. Si les bègues n'hésitent pas en chantant, c'est, dit cet auteur, parce que l'ajustement de la glotte et l'impulsion nécessaire donnée à la colonne d'air par la poitrine dilatée, s'accomplissent et se continuent sans interruption.

Enfin, *Magendie* pensait qu'on devait chercher la cause du bégaiement dans l'imperfection de l'instinct merveilleux de l'organisation des animaux, c'est-à-dire dans le défaut de l'*intelligence organique* qui établit la différence des hommes sous le rapport de la précision et de la régularité des mouvements. Il ajoutait que c'est cette intelligence organique, toujours hors de la portée de l'esprit humain et presque aussi admirable que l'intelligence même, qui fait l'homme adroit ou mal adroit, l'homme qui danse avec ou sans mesure, ou qui chante juste ou faux ; c'est cet instinct qui fait le grand artiste et le grand génie d'exécution ;

que pendant la lecture ils ne peuvent pas, comme en parlant, dissimuler leur difficulté au moyen de certains artifices et surtout en employant des périphrases ou en remplaçant des mots difficiles par des mots plus faciles.

c'est lui qui donne la grâce ou la disgrâce, la physionomie ou le silence des traits ; enfin, c'est lui qui préside aux innombrables mouvements de la voix et de la parole, et qui, par conséquent, fait les bègues.

Après avoir donné cette explication ingénieuse sur les causes du bégaiement, on est étonné de voir *Magendie* ajouter : « On comprend combien il est « inutile de chercher les causes de cette infirmité. »

STATISTIQUE SUR LE BÉGAIEMENT.

En prenant pour base les renseignements donnés soit à Paris et dans plusieurs départements, soit par les conseils de révision pour le recrutement de l'armée, ou par tous autres moyens le docteur Colombat a le premier établi en 1840 une statistique du bégaiement divisée comme il suit :

NOMBRE PRÉSUMÉ (1)

— *D'hommes* bègues, calculé sur 12,000,000 d'individus, dans la proportion de 1 sur 4,800

— *De femmes* bègues, calculé sur 11,000,000 d'individus, dans la proportion de 1 sur 20,000 550

— *D'enfants* bègues, avant quinze ans, calculé sur

(1) En 1879, la proportion des bègues est au moins de 3 bègues sur 5,000 habitants.

10,000,000 d'individus, dans la proportion du septième parmi les bègues	764
— *De Français* bègues, de tout sexe et de tout âge, calculé sur 33,000,000 d'individus, dans la proportion de 1 sur 5,397	6,114

NOMBRE PRÉSUMÉ DES BÈGUES

Dans les quatre parties du monde, calculé d'après la France.

En Europe, sur 180,000,000 d'habitants	33,349
En Asie, sur 550,000,000 d'habitants	101,900
En Afrique, sur 150,000,000 d'habitants	27,790
En Amérique, sur 60,000,000 d'habitants	11,110
Dans le monde entier, sur 940,000,000 d'individus.	
TOTAL	174,149

Il est bon de dire que dans les calculs de cette époque on n'a voulu parler que des individus affectés d'un *bégaiement très apparent*, c'est-à-dire épileptiforme, et non des autres vices de la parole ; ces calculs seraient beaucoup plus élevés s'il en était autrement.

INFLUENCE DE L'AGE SUR LE BÉGAIEMENT.

L'âge a une très grande influence sur le bégaiement, et la diminution d'intensité de ce vice de la parole remarqué ordinairement chez les vieillards est le plus puissant argument qu'on puisse opposer à ceux qui veulent que ce vice du langage soit le résultat de la faiblesse des muscles de l'articulation.

Les jeunes enfants ne bégaient pas ; chez eux l'énergie musculaire étant naissante n'est pas coordonnée, et la difficulté qu'ils ont de s'exprimer n'est autre chose qu'un *balbutiement enfantin.*

C'est donc mal à propos qu'on a regardé comme un véritable bégaiement la défectuosité de leur langage primitif.

Lorsqu'ils doivent être bègues, ce n'est qu'au moment où ils parlent naturellement avec plus de netteté, c'est-à-dire aux environs de quatre à cinq ans, qu'on peut bien distinguer les répétitions vicieuses accompagnées d'un spasme vocal, qui caractérisent le bégaiement proprement dit. Cette infirmité se prononce davantage vers la septième ou la huitième année ; depuis cette époque jusqu'à la puberté, où l'intelligence est plus développée, ce vice de la parole ne fait qu'augmenter.

Les nouvelles idées qui à cette époque assiègent l'esprit, les nouveaux besoins qui se font sentir, le ridicule qui s'attache toujours aux personnes bègues, les obstacles qu'elles rencontrent dans leur éducation, les entraves qui les arrêtent dans la carrière qu'elles veulent parcourir, enfin une foule d'autres circonstances, contribuent à augmenter alors l'intensité du bégaiement, et donnent une direction particulière à l'esprit de ceux qui sont affligés de cette

infirmité. Quoi qu'il en soit, ce vice de la parole reste ordinairement stationnaire jusqu'à la fin de l'âge adulte (50 ans), époque où il diminue souvent insensiblement pour cesser quelquefois dans la vieillesse.

Une des principales raisons qui contribuent également à faire cesser, ou du moins à modifier le bégaiement chez les personnes âgées, c'est qu'en vieillissant, leurs idées se succédant moins rapidement, il en résulte que les organes de la parole peuvent plutôt exécuter sans confusion tous leurs mouvements, dont la vitesse est en rapport avec la cause incitante.

INFLUENCE DU SEXE SUR LE BÉGAIEMENT.

La femme diffère de l'homme par la délicatesse et la flexibilité de son organisation, et surtout par l'extrême sensibilité et le développement plus parfait de son système nerveux. Sa constitution, extrêmement mobile et impressionnable, fait que ses sensations sont plus vives et plus multipliées. Chez elle, l'empire de l'habitude cède plus facilement que chez l'homme.

De nombreuses observations il résulte : 1° que, sur vingt personnes affectées de bégaiement, il y a

dix-sept ou dix-huit hommes bègues pour deux femmes bègues; 2° que cette infirmité, beaucoup plus rare chez ces dernières, est aussi plus difficile à guérir, probablement parce qu'en général elles sont moins susceptibles de persévérance et d'attention; 3° enfin, que ce vice de la parole consiste le plus souvent chez elles plutôt en un certain silence momentané, accompagné de contorsions du visage et de mouvements convulsifs de la mâchoire et des lèvres, qu'en un réel bégaiement caractérisé par des répétitions dysphoniques.

Quoique la rareté du bégaiement chez les femmes dépende d'une cause difficile à trouver, on peut cependant se hasarder à expliquer ce privilège.

La facilité avec laquelle les idées s'associent dans l'esprit diffère chez tous les individus, et il est prouvé qu'en général les femmes ont à cet égard quelque supériorité sur les hommes; de là, ce brillant de l'imagination, cette disposition au langage; d'ailleurs, la coquetterie et l'envie de plaire, si naturelles à la femme, font que les jeunes filles peuvent de bonne heure s'étudier à corriger toutes leurs imperfections physiques, et par contre celle de la parole. Personne n'ignore que les petites filles ont déjà un babil agréable à l'âge où les garçons savent à peine articuler quelques phrases. Une jeune personne de

quinze ans s'exprime avec finesse et surtout avec facilité dans telle circonstance, tandis qu'un jeune homme du même âge reste souvent muet.

La constitution des femmes, qui est plus mobile, se prête mieux que la nôtre à tous les mouvements; et la mollesse qui est particulière à leurs organes rend probablement plus flexibles ceux de la voix et de la parole, qui ont moins besoin que les nôtres des ressources de l'art pour atteindre le degré de perfection dont ils sont susceptibles.

C'est surtout dans les organes de la voix modulée que cette mobilité et cette souplesse sont encore plus remarquables. Une constitution plus sensible, plus déliée, un système nerveux plus développé, et peut-être plus parfait, font que les femmes savent mieux que nous mesurer et mettre en harmonie la mobilité possible des puissances motrices des agents de la parole.

INFLUENCE DES HABITUDES ET DES AFFECTIONS MORALES SUR LE BÉGAIEMENT.

Nous avons eu occasion d'observer que, presque chez tous les bègues, les changements de saisons, et surtout les variations brusques dans la température

de l'air, ont une grande influence sur le bégaiement (1).

Cette particularité n'étonnera certes pas ceux qui connaissent les influences incontestables qu'ont les variations atmosphériques sur les maladies en général, mais principalement sur les affections qui, comme le bégaiement, sont essentiellement nerveuses.

On a souvent observé également que, lorsque les bègues viennent de faire un exercice violent, et que surtout ils ont très chaud, leur état dysphonique est tellement augmenté qu'il leur est quelquefois impossible de dire un mot et d'articuler même les syllabes qu'ils prononcent de coutume sans hésitation.

Les excès vénériens, l'onanisme, les veilles prolongées, les émotions douces, l'incertitude, l'attente d'une nouvelle, d'une lettre, d'une visite, la moindre contradiction, le doute, une contestation sur un sujet insignifiant, l'embarras, le respect, une légère indisposition, enfin, le plaisir, la joie, la tristesse, et surtout les affections morales qui émeuvent à peine les libres parlants, augmentent de beaucoup la difficulté des bègues.

Qui n'a pas eu cent fois l'occasion de faire la même remarque, aussi bien sur la parole que sur les différents mouvements du corps? Il est des gens tellement im-

(1) Relire la note I.

pressionnables qu'il suffit d'un mot, d'un regard pour jeter le trouble dans leur esprit et la contrainte dans leurs actions.

« Je connais, dit Montesquieu, une femme qui marche bien, mais qui boite dès qu'on la regarde. »

INFLUENCE DE LA FRÉQUENCE DE L'IMITATION SUR LE BÉGAIEMENT.

D'après plusieurs observations authentiques, le bégaiement peut avoir pour cause la fréquence de l'imitation; il en est d'ailleurs pour ce vice de la parole comme pour la plupart de ceux déjà connus.

On raconte qu'un homme fort distingué dans les lettres était devenu bègue, parce que, vivant dans sa jeunesse avec un de ses amis affecté de bégaiement, il s'était plu à parler comme lui. Dans le principe, il se faisait un jeu de le copier, mais plus tard il l'imitait involontairement, et ce n'est qu'à l'aide d'un travail assidu et de beaucoup de persévérance qu'il parvint à se défaire de cette habitude vicieuse, qu'il avait acquise par sa faute.

Un officier de l'état-major raconte également qu'il était devenu bègue parce que, étant au collège, il

avait voulu contrefaire un de ses condisciples affecté de bégaiement, et qui, à cause de son infirmité, était dispensé de réciter ses leçons. Il réussit si bien à imiter ce dernier, qu'en peu de temps il ne put parler qu'avec une grande difficulté, ce qui l'exempta, comme son ami, du devoir des leçons pour lesquelles il avait tant de répugnance. Dans le principe, il n'était bègue que par paresse; mais plus tard il le devint par *habitude*, et ce n'est qu'avec beaucoup d'efforts qu'il a vu disparaître l'infirmité si facilement acquise par imitation.

Il est bon cependant d'ajouter que ce bègue devait avoir une prédisposition au bégaiement, car son frère aîné était légèrement affecté de ce vice de la parole.

Un ouvrier, dans l'intention de se faire exempter du service militaire, avait cherché à imiter les personnes affectées de bégaiement ; il n'eut besoin que de quelques mois d'habitude pour avoir réellement l'infirmité qu'il ne voulait que simuler, et son stratagème lui réussit si bien qu'il fut réformé.

Personne n'ignore que c'est presque toujours l'imitation seule, et non une disposition particulière, qui fait que dans chaque province on prononce les mots d'une manière plus ou moins défectueuse et avec des accents plus ou moins désagréables. D'ailleurs, ne sait-on pas que les hommes ont en général

un penchant secret et souvent involontaire qui les porte à imiter toutes les actions dont ils sont témoins, et que de tous nos organes nul n'est plus porté à l'imitation que celui de la parole. Deux individus jeunes qui vivent ensemble finissent souvent par avoir le même accent et par parler à l'unisson ; et, ce qui est plus extraordinaire encore, leur voix acquiert à peu près le même timbre. Ne remarque-t-on pas le même vice de prononciation chez tous les membres d'une famille, chez une classe de peuple de la même ville, comme on l'observe en particulier dans la classe du peuple à Paris ; et même, enfin, chez presque tous les habitants de certains départements ?

La plupart des vices de la parole résultant de la fréquence de l'imitation sont tellement enracinés chez quelques individus, qu'ils ne peuvent s'en défaire, et qu'ils n'ont que quelques mots à dire pour qu'on devine s'ils sont nés dans le Midi.

On a dit avec raison que, pathologiquement, l'imitation était une affection dépendante d'une disposition organique particulière qui entraîne, comme malgré eux, les individus à exécuter des actes résultant du *consensus* qui s'établit entre le sujet de l'imitation et le sujet imitateur.

On rapporte l'observation de mouvements convulsifs manifestés chez trois enfants de la même

famille, et répétés par tous ceux qui avaient le malheur d'en être témoins. Le strabisme, l'épilepsie, l'hystérie, la manie et plusieurs autres affections nerveuses, ont, ainsi que le bégaiement, quelquefois pour cause principale l'habitude de l'imitation.

La mobilité nerveuse, qui forme le caractère essentiel de certaines personnes, fait que la plus légère impression agit fortement sur leur cerveau et établit une sorte de sympathie dont il est difficile de se rendre compte.

Un médecin raconte qu'il a vu une jeune personne devenue louche parce qu'elle s'était plu à singer souvent sa bonne, qui était affligée de strabisme. Un autre savant pense aussi que cette infirmité est souvent l'effet de l'imitation et du jeu que les enfants se font de loucher volontairement ; il ajoute qu'il connaît une demoiselle affectée de strabisme qui n'a pas d'autre origine.

Ces observations curieuses devraient engager les parents à faire en sorte que leurs enfants aient le moins possible de rapports avec les personnes affectées de bégaiement ; ils feraient également très bien de leur interdire le jeu dangereux de l'imitation, dans un âge où la jeunesse contracte encore plus facilement les mauvaises habitudes que les bonnes.

INFLUENCE DE L'HÉRÉDITÉ ET DU TEMPÉRAMENT SUR LE BÉGAIEMENT.

Par hérédité, on doit entendre un état particulier de l'organisation qui prédispose les enfants à être affectés d'une maladie dont leurs parents ont été atteints.

Les affections dites nerveuses ont été regardées comme étant les plus susceptibles d'être transmises par l'hérédité (1). C'est sans doute par la même raison que le bégaiement revêt si souvent le caractère héréditaire. En effet, à peu près les trois cinquièmes au moins des personnes bègues disent que leur difficulé de parler est un fâcheux héritage de famille.

Si, parmi ces trois cinquièmes de bègues, un certain nombre n'avaient pas leur père ou leur mère affligés de bégaiement, cette infirmité s'était fait remarquer, soit chez leur aïeul ou leur bisaïeul, soit

(1) Dans le cas particulier d'hérédité qui nous occupe, la prophylaxie de ce phénomène biologique ne peut être efficace qu'en faisant agir l'hérédité sur elle-même, c'est-à-dire en engageant le bègue dont le redressement vocal a été obtenu à s'efforcer journellement à perfectionner sa parole par la pratique du son esthétique.

En effet, la parole finit par se consolider dans les autres à l'aide du travail héréditaire.

chez un ascendant plus éloigné ou tout autre parent paternel ou maternel, en ligne directe ou collatérale.

On voit par là que, lorsque la filiation d'hérédité se trouve séparée par un intervalle plus ou moins long, il en est de cette hérédité comme des ressemblances de famille qui peuvent être interrompues pendant une ou plusieurs générations, mais qui ordinairement reparaissent tôt ou tard dans toute leur spécialité et leur activité primitives.

On a remarqué que les personnes qui étaient affectées de bégaiement ou d'un défaut de parole par suite des vices héréditaires de la parole arrivaient un peu plus difficilement à bénéficier de l'éducation vocale; cela tient sans doute à ce que l'organisme, modifié dans ses éléments primitifs, offre toujours plus de résistance aux agents qui peuvent le ramener dans ses éléments constitutifs. La seule indication particulière à remplir dans ce cas est l'observation encore plus rigoureuse et plus persévérante des procédés orthophoniques.

A l'égard des tempéraments, on a remarqué également que les personnes bègues qui étaient d'un tempérament sanguin et nerveux voyaient en général un peu plus tôt et plus facilement disparaître leur infirmité que les individus d'un tempérament lymphatique et d'une constitution moins impressionnable.

Divisions, variétés et phénomènes caractéristiques du bégaiement.

Le bégaiement, quel qu'en soit le degré, le genre et la variété, est toujours facile à constater, car il est rare qu'une personne bègue puisse parler quelques instants sans se trouver arrêtée dans l'articulation de certaines syllabes ou de certains mots. Cependant, cette infirmité, qui ordinairement est continue, ou plus souvent qui est soumise à une augmentation ou à une diminution passagère, présente quelquefois dans sa manifestation des intermittences qui peuvent durer depuis quelques heures jusqu'à plusieurs jours et même plusieurs mois.

Considéré sous le rapport de ses formes, de ses variétés et de ses divers degrés d'intensité, ce vice de la parole a été divisé par Colombat en deux classes principales.

La première, qui semble avoir une grande analogie avec la danse de Saint-Guy, et qui consiste dans une espèce de *chorée* des lèvres et dans la succession plus ou moins rapide de mouvements convulsifs exécutés par la langue, la mâchoire inférieure et tous les organes de l'articulation, se nomme *labio-choréique*.

Ce genre de bégaiement donne naissance prinpalement aux répétitions désagréables *bbb*, *ttt*, *ddd*, *qqq*, *mmm*.

La seconde espèce, désignée sous le nom de *gutturo-tétanique*, est caractérisée par une expiration anticipée et par une sorte de resserrement et de raideur tétanique *de tous les muscles de la respiration*, principalement de ceux du pharynx, du larynx et des ligaments thyréo-arythénoïdiens ou cordes vocales.

Ce genre de bégaiement, qui se fait surtout remarquer sur les lettres gutturales C, G, K, Q ou sur les sons vocaux A, É, È, È, I, O, U, OU, AN, ON, IN, est toujours accompagné d'efforts pénibles pour articuler ; il se caractérise *surtout* par une expiration anticipée, par quelques intervalles de silence, par l'immobilité de la langue, par le *resserrement de la glotte* et une espèce de suffocation momentanée, occasionnée par la constriction des muscles du larynx.

Ce qui distingue le plus le bégaiement *gutturo-tétanique* du bégaiement *labio-choréique*, c'est que les personnes affectées de ce dernier genre sont toujours plus vives, nerveuses, et parlent *ordinairement très vite*, *sans paraître faire aucun effort pour articuler*, quoiqu'elles soient arrêtées souvent par les répétitions *bbb*, *qqq*, *ttt*, *ddd*, *mmm;* au contraire, dans

l'espèce gutturo-tétanique, les bègues parlent *lentement, sans chercher à se presser, mais en faisant toujours des efforts* plus ou moins grands pour articuler les syllabes rebelles.

Les principaux caractères qui distinguent chaque variété de ces deux espèces de bégaiement sont pour la première, *labio-choréique*, au nombre de quatre :

1° Le bégaiement labio-choréique *loquax* ou avec *bredouillement.*

2° *Id.* *id.* *difforme.*

3° *Id.* *id.* *aphone* ou *bégaiement des femmes.*

4° *Id.* *id.* *lingual.*

Pour la seconde, *gutturo-tétanique*, ils sont au nombre de six variétés :

1° Le bégaiement gutturo-tétanique *muet.*

2° *Id.* *id.* *intermittent.*

3° *Id.* *id.* *choréiforme.*

4° *Id.* *id.* *canin.*

5° *Id.* *id.* *épileptiforme.*

6° *Id.* *id.* avec *baryphonie* ou *balbutiement.*

— Le bégaiement mixte.

CARACTÈRES DISTINCTIFS DES VARIÉTÉS DU BÉGAIEMENT LABIO-CHORÉIQUE.

BÉGAIEMENT LABIO-CHORÉIQUE LOQUAX OU AVEC BREDOUILLEMENT.

Ceux qui en sont affectés, remarquables par leur pétulance, la vivacité de leur esprit, leur loquacité et surtout par la promptitude avec laquelle ils veulent parler, ne sont jamais arrêtés par des moments de silence, quoiqu'ils bégaient sur presque toutes les syllabes. Chez eux le bégaiement se combine presque toujours avec un autre vice de la parole, le bredouillement.

Cette variété, qui est une des plus communes, est une des plus difficiles à redresser complètement quoiqu'elle paraisse d'abord la plus facile à guérir.

BÉGAIEMENT LABIO-CHORÉIQUE DIFFORME.

Cette variété est caractérisée par des mouvements convulsifs des muscles de la face, des paupières, du front, des sourcils, du nez, des lèvres, etc., sans efforts *de la gorge*, et *surtout sans contraction des muscles de la poitrine*, mais suivi des répétitions *gggg*,

tttt, *mmmm*. Cette variété de bégaiement a quelques moments d'intermittence, tandis que la précédente n'en a pas ; elle est aussi plus facile à redresser et moins exposée aux retours dysphoniques.

BÉGAIEMENT APHONE OU DES FEMMES.

Cette troisième variété se distingue par les mouvements convulsifs de la langue, des lèvres et de la mâchoire inférieure, mais qui se font sans bruit et sans qu'on entende les répétitions *bbbb*, *pppp*, *gggg*, qui caractérisent le bégaiement *labio-choréique* proprement dit.

Cette variété se rencontre plus souvent chez les femmes qui font peut-être plus attention que les hommes à ne pas laisser entendre les répétitions désagréables pour les auditeurs.

Ce genre de bégaiement est un des plus difficiles à combattre avec succès.

BÉGAIEMENT LABIO-CHORÉIQUE LINGUAL OU AVEC SESSEYEMENT.

On reconnaît cette variété à la sortie de la langue, qui franchit les arcades dentaires et qui projette au

loin de la salive, en faisant des mouvements semblables à ceux qu'exécute la langue d'un chien qui happe en buvant.

Ce bégaiement, qui se fait surtout remarquer dans l'articulation des lettres linguales, est un des plus difficiles à bien redresser complètement; d'autant plus qu'il est souvent combiné avec le volume considérable de la langue.

Dans cette variété de bégaiement labio-choréique, il existe également une différence réelle dans le bégaiement qui se rapporte à la difficulté de prononcer les lettres linguales. En effet l'articulation de ces lettres nécessitant de la part de la langue soit un mouvement de rétraction, soit un mouvement très rapide de bas en haut et de haut en bas, le bégaiement avec sesseyement se caractérise par la chute de la langue dans la cavité inférieure de la bouche, par la contraction du larynx, qui est d'autant plus forte que l'articulation difficile exige un mouvement d'arrière plus prononcé (la contraction s'opère en ligne horizontale); ou par des mouvements précipités de la langue qui va de bas en haut et de haut en bas, et par la répétition convulsive de la syllabe mal prononcée ainsi que de celle qui la précède (la contraction ici s'opère en ligne verticale).

CARACTÈRES DISTINCTIFS DES VARIÉTÉS DU BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE MUET.

Ceux qui en sont affectés restent plus ou moins longtemps comme s'ils étaient tout à fait muets, et, quoique sans faire de contorsion du visage ni aucun effort pour parler, ne parviennent à articuler quelques mots privilégiés qu'après avoir fait plusieurs petites inspirations successives, qui sont suivies d'un bruit sourd, imitant assez bien le sifflement d'un obus qui n'a presque plus de force. Ce genre de bégaiement n'est pas très fréquent.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE INTERMITTENT.

Cette variété, qui reste quelquefois pendant des heures, des jours même, ou plus ou moins longtemps sans paraître, se manifeste souvent d'une manière si forte que les personnes chez qui on l'observe ne peuvent pendant quelques instants proférer un seul mot, et font entendre seulement un son sourd et saccadé comme celui qui résulterait d'une longue série d'E muets.

Lorsque ceux qui en sont affectés sont parvenus à

articuler nettement un ou deux mots, ils peuvent parler quelquefois très longtemps sans hésitation et sans qu'on s'aperçoive de leur infirmité. Cette variété est assez fréquente.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE CHORÉIFORME.

Cette troisième variété qui, comme toutes celles du genre *gutturo-tétanique*, est caractérisée par une sorte de raideur des organes de la respiration et de la voix, et par quelques instants de silence, se distingue surtout par l'espèce de *chorée* et les mouvements convulsifs que l'on remarque dans la tête, les bras et les jambes de ceux qui en sont affectés : ces mouvements désordonnés, tout à fait semblables à la danse de Saint-Wyt (1), ne se manifestent que pendant l'articulation des mots, et disparaissent entièrement pendant le silence. Cette variété est surtout sujette à des retours dysphoniques, si l'on cesse trop tôt de mettre en pratique les moyens propres à la combattre.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE CANIN.

Cette variété, quelquefois portée à l'excès, est ainsi

(1) Nom d'une chapelle près d'Ulm en Souabe, dédiée à Saint-Guy. Là, vers la fin du xve siècle, les habitants du pays venaient implorer contre la chorée l'intervention du saint.

appelée parce que, pour articuler les syllabes qui exigent quelques efforts, les bègues font entendre les répétitions désagréables *ao*, *ao*, *aooo*, *aooo*, qui imitent assez bien l'aboiement de certains chiens de chasse.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE ÉPILEPTIFORME.

Cette variété se reconnaît aux phénomènes suivants : à l'instant où la personne qui en est affligée veut parler, des convulsions extrêmement fortes se manifestent et portent particulièrement sur les muscles de la poitrine, de l'abdomen, du col, des membres supérieurs et même sur les muscles peauciers, en donnant lieu à des contorsions, à des spasmes cloniques et toniques, analogues à ceux qui caractérisent une attaque d'épilepsie. Alors les veines du cou se gonflent ; les téguments du visage s'injectent ; la face prend une teinte rouge foncée, les yeux injectés semblent sortir des orbites ; la salive, mêlée quelquefois d'une écume blanchâtre, s'échappe abondamment de la bouche ; la physionomie perd la noblesse de son expression, et les malheureux bègues, n'obtenant ordinairement de tous ces efforts que l'articulation d'une ou de deux syllabes, ne peuvent faire entendre qu'une espèce de grognement, imitant assez bien le cri d'un

animal qu'on égorge. Ce genre de bégaiement est toujours porté au dernier degré.

BÉGAIEMENT GUTTURO-TÉTANIQUE AVEC BARYPHONIE OU BALBUTIEMENT.

Cette espèce de dyslalie est le plus souvent irrémédiable, parce que presque toujours elle est accompagnée d'une autre affection, dépendante d'une maladie de l'encéphale ou dépendante d'autres lésions organiques des centres nerveux qui sont au-dessus des ressources qui peuvent être indiquées dans une synthèse orthophonique.

Cependant, lorsque cette variété de bégaiement coïncide, ce qui a lieu encore assez souvent, avec seulement un *manque relatif* d'intelligence, on peut parvenir à le guérir en développant d'abord les facultés intellectuelles au moyen d'une éducation pédagogique spéciale, et en employant ensuite les agents orthophoniques qui sont indiqués pour la cure du balbutiement et du bégaiement.

BÉGAIEMENT MIXTE.

Ce bégaiement, assez fréquent, est désigné par l'épi-

thète de *mixte*, parce qu'il est caractérisé par la réunion de plusieurs des variétés précédemment indiquées.

Ce qui est extrêmement remarquable dans le bégaiement, c'est que certaines consonnes soient plus fréquemment et plus fortement bégayées devant telle voyelle que devant telle autre. Par exemple, la syllabe *co* exige ordinairement moins d'efforts de la part des bègues que la syllabe *ca*, quoique ces derniers éprouvent moins de difficulté pour produire le son de la voyelle isolée *a* que pour articuler celui de la voyelle *o* dans les mêmes circonstances.

Telle syllabe, ordinairement difficile pour les bègues, est quelquefois prononcée facilement par eux, si elle est précédée d'une autre qui laisse leur langue dans une situation favorable ; c'est pour cette raison qu'ils ont en général plus de peine pour articuler les lettres qui commencent une phrase, et que leur infirmité est plus sensible dans les premiers mots qu'ils adressent aux personnes avec lesquelles ils ne sont pas encore familiarisés. Quelques-uns d'entre eux, pour rendre moins apparente leur hésitation, usent de différents artifices, et *masquent plutôt les difficultés qu'ils ne les surmontent*. Par exemple, il en est

qui font précéder les mots difficiles par des mots qui placent leur langue dans des positions qui se rapprochent plus ou moins de celle que cet organe doit prendre lorsque la gymnastique vocale est employée. Ainsi, ils joignent, le plus souvent possible, les articles *le*, *la*, *les* aux substantifs qu'ils veulent nommer, parce que, pour la plupart d'entre eux, ces articles n'exigent aucun effort pour être prononcés, la face inférieure du sommet de la langue devant être portée vers le palais. Tel bègue qui ne peut pas prononcer les mots *travail*, *canon*, *Parisien*, les articulera facilement s'il dit : *Le travail*, *le canon*, *le Parisien*, ou s'il remplace l'article par un son vocal ou un monosyllabe facile. Ainsi, il dira sans efforts : *Un travail*, *cinq canons*, *huit Parisiens*, parce que les noms de nombre *un*, *cinq*, *huit* sont en général faciles ; il aurait au contraire complètement échoué pour prononcer les mêmes mots isolés ou précédés d'autres nombres dont les articulations sont dures, tels que *deux*, *trois*, *quatre*, *treize*, *quatorze*, *quarante-quatre*, etc.

Diagnostic du bégaiement.

Le bégaiement est une infirmité dont il est toujours facile de constater l'existence, puisqu'il suffit

d'entendre parler pendant un certain temps un sujet bègue, pour remarquer qu'il se trouve plus ou moins arrêté soit dans la prononciation de toutes les syllabes qui entrent dans la composition des mots, soit dans l'articulation de quelques-unes en particulier.

Ce vice de la parole, qui a été confondu avec plusieurs autres, doit être distingué : 1° du *grasseyement*, qui, d'après la définition donnée plus haut, résulte de l'articulation gutturale et défectueuse de la lettre R, de la substitution d'une autre consonne à celle-ci, ou enfin de sa suppression plus ou moins complète ; 2° des diverses *blésités*, qui consistent à substituer une articulation à une autre ou à lui donner un son qu'elle ne représente pas ; 3° du *balbutiement*, dont la cause est un manque de mémoire ou d'intelligence, ou une lésion quelconque de l'encéphale ou des organes phonateurs, *ce qui n'a pas lieu dans le bégaiement proprement dit*, et dont le caractère essentiel consiste dans l'addition plus ou moins prolongée de certains sons insignifiants après les mots, ou dans la prononciation de ceux-ci avec hésitation, interruption, et peu distinctement, mais avec calme et sans secousses convulsives ni précipitation ; 4° du *bredouillement*, qui est caractérisé par la prononciation tumultueuse et confuse des syllabes et par la rapidité

du discours qui fait que les mots sont coupés, articulés à demi et souvent inintelligibles.

Ce qui distingue le plus le bégaiement des autres vices de l'articulation, c'est que ces derniers sont permanents et sans intermittence, et ne sont jamais modifiés, augmentés, diminués ou momentanément suspendus par une foule de circonstances qu'il est inutile de rappeler.

Influence du rythme.

Le *rythme*, du grec ῥυθμὸς, *cadence*, est la succession, dans un ordre régulier et par intervalles égaux et d'égale durée, d'un son, d'un bruit ou d'un mouvement quelconque.

Le rythme n'est pas seulement réservé à la musique, car il est l'agent qui régit les principales fonctions et les mouvements de tous les êtres organisés. En effet, le cœur et les poumons frappent une mesure à deux temps marqués, dans le premier de ces organes par la systole (1) et la diastole (2), et dans le second par l'inspiration et l'expiration. Chaque être vivant a donc été organisé et animé d'après les lois

(1) Systole, contraction du cœur et des artères.
(2) Diastole, dilatation du cœur et des artères.

de la musique, puisque l'une des premières bases de cet art sert à expliquer l'action de nos organes. Le rythme n'est donc pas le résultat de l'art et du raisonnement.

Tous les peuples suivent une sorte de rythme dans leurs travaux littéraires (1) et dans la plupart de leurs arts. C'est également le besoin naturel du rythme qui nous porte à marcher à pas égaux, à sauter par bonds d'égales durées : c'est lui qui règle les pas du danseur, les bras et les jambes du nageur, la voix du chanteur et les instruments des musiciens. Enfin, tout le monde connait la puissance de la *mesure* pour animer les hommes à l'application constante de leurs forces et pour faciliter tous leurs mouvements. Les matelots ont recours au rythme pour plier ou tendre les cordages et les voiles avec plus d'ensemble et de promptitude, et par conséquent

(1) Le rythme est si bien caractérisé dans la poésie des anciens qu'il est presque impossible de lire des vers grecs ou latins sans battre malgré soi la mesure à deux temps. L'oreille de l'homme est si naturellement amie du rythme qu'elle le cherche partout à son insu, comme l'œil cherche les proportions et l'harmonie des formes et des lignes. Ce n'est pas seulement dans la poésie et dans la musique qu'il est indispensable, car son influence n'est pas moins réelle dans la prose, où il est soumis à des règles plus larges, plus libres, infiniment plus variées et cependant si essentielles, que Cicéron n'en dispensait pas même les personnes qui *improvisaient*. C'est d'ailleurs, en se conformant aux règles du rythme que l'orateur fait une inspiration à propos, soutient l'attention des auditeurs, enfin sépare les phrsses et les mots de toutes les périodes de son discours.

moins de fatigue ; les Nègres, travaillant à la culture des plantations de cannes à sucre, sont soulagés dans leurs peines par le chant de l'un d'eux ou par le son d'un tambour ou d'un flageolet qui leur marque au moyen de la mesure le moment de leurs efforts communs.

On a également tiré un grand parti de l'influence du rythme sur les animaux. On voit en Orient ceux qui conduisent les chameaux chargés d'énormes fardeaux jouer de quelque instrument pour les délasser ; ces animaux semblent ne plus sentir le poids qui les écrase, et marchent avec une légèreté incroyable qui diminue bientôt lorsque l'on cesse de jouer. C'est peut-être aussi pour cette raison que les montagnards attachent des grelots au cou de leurs mulets, et les voituriers aux colliers de leurs chevaux.

Tout le monde sait qu'une personne obligée de compter avec une certaine vitesse, ne peut le faire longtemps qu'en formant des mesures de deux ou trois nombres, comme par exemple, *un deux... trois quatre...* ou bien, *un deux trois... quatre cinq six.* Quand on est obligé de compter lentement, on forme instinctivement une mesure à deux temps avec un seul nombre, en traînant sur le mot que l'on exprime de telle sorte qu'il est divisé en deux parties ; ainsi l'on dit : *deu... eux, troi... ois,* etc.

Une expérience assez plaisante de Grétry prouve que tout corps animé est en quelque sorte contraint de suivre les mouvements marqués par le rythme. « J'ai usé souvent d'un stratagème singulier, dit ce grand musicien, pour ralentir la marche d'une personne que j'accompagnais à la promenade. Dire à quelqu'un : Vous marchez trop vite ou trop lentement, est une espèce de despotisme peu décent, excepté avec son ami ; mais chanter sourdement un air en forme de marche, d'abord à la mesure de la marche du compagnon, ensuite la lui ralentir ou l'accélérer en changeant insensiblement le mouvement de l'air, est un stratagème aussi innocent que commode. »

Le même auteur rapporte encore une autre expérience.

Cette expérience, qui prouve l'influence du rythme sur la circulation, consiste à placer deux ou trois doigts sur l'artère radiale de l'un des bras, ou sur toute autre artère du corps, puis à chanter intérieurement un air dont la mesure est indiquée par les pulsations artérielles. Après quelque temps, si l'on chante avec animation un air d'un mouvement différent, on sent le pouls qui accélère ou ralentit son mouvement pour se mettre à peu près à celui du nouvel air.

On a constaté que le sang coulait avec plus de force

et de vivacité en ouvrant la veine pendant que l'on battait le tambour ou que l'on jouait un air vif sur un autre instrument.

D'ailleurs, pendant l'exécution d'une musique vive et bruyante, la face se colore, l'ensemble général du corps éprouve un frémissement involontaire, enfin le pouls, qui est intermittent et irrégulier chez certaines personnes, prend alors une régularité bien marquée.

On voit que le besoin du rythme résulte des premières lois de l'économie animale, et que les propriétés de cet agent universel lui donnent des rapports les plus intimes avec les phénomènes de la vie et les mouvements de tous les êtres animés qui marchent, qui sautent, qui volent, qui nagent ou qui rampent, qui crient ou qui parlent.

L'on connaît aussi le pouvoir du rythme monotone du tambour pour faire marcher sans lassitude les troupes pendant une marche forcée.

On observe les mêmes effets de délassement sur des jeunes personnes peu habituées à la fatigue et pouvant à peine faire le moindre exercice, qui cependant passent une partie du jour et de la nuit à danser sans être fatiguées, ce qu'elles seraient incapables de faire sans le rythme musical qui les anime et règle leurs mouvements et leurs pas.

Si les danseurs de corde, les écuyers et ceux qui

se livrent à certains exercices de gymnastique n'étaient dirigés et soutenus par un rythme quelconque, ils perdraient bientôt l'équilibre et courraient risque de tomber.

Si le rythme résulte des premières lois de l'économie animale, il est facile de concevoir qu'avec le secours de cet agent universel on puisse rendre tous les mouvements égaux, réguliers et parfaits. C'est en étant frappé de cette vérité physiologique que Colombat a eu l'idée d'employer la mesure pour régulariser les mouvements anormaux qui constituent le bégaiement.

Pendant longtemps on avait remarqué que ce vice de l'articulation cessait comme par enchantement, lorsque les personnes qui en étaient affligées chantaient ou déclamaient des paroles mesurées par la musique ou la poésie; mais personne n'avait cherché à se rendre compte de ces phénomènes, dont l'explication est pourtant de la plus haute importance pour combattre une infirmité vocale.

Deux causes, qui sont les conséquences l'une de l'autre, font que les bègues ne bégayent pas en chantant : la première, c'est que, étant obligés de soumettre leur parole à un rythme musical et poétique, les mouvements des agents de la phonation se font nécessairement avec plus de précision et de régula-

rité; la seconde, c'est que, devant avoir constamment l'idée de la mesure, cette idée accessoire non seulement arrête l'exubérance relative des idées principales qui font le sujet du discours, mais encore modifie l'excitation cérébrale; d'où il suit que l'irradiation nerveuse se fait avec plus d'ordre et de lenteur, et se trouve alors en harmonie d'action avec les contractions musculaires des organes de la parole. On doit dire cependant que la mesure n'est pas la seule cause qui, pendant le chant, fait disparaître le bégaiement. La prolongation du son et l'espèce de syncope ou traînement de chaque syllabe contribuent également à faciliter le jeu des organes de l'articulation, qui agissent alors plus lentement.

Les anciens avaient déjà constaté l'influence du rythme sur la parole.

A Rome, les orateurs qui parlaient avec difficulté se faisaient accompagner d'un instrument dans leurs harangues, qu'ils récitaient en suivant le musicien. *Gracchus* surtout ne parlait jamais en public sans avoir à ses côtés un esclave qui sifflait légèrement sur un flageolet.

Platon reconnaissait également l'heureuse influence du rythme, car il disait, en parlant de la musique, que ce modèle parfait de précision avait été accordé aux hommes par les dieux immortels, moins

dans le but de réjouir et de chatouiller agréablement leurs sens, que pour calmer le trouble de leur âme et les mouvements irréguliers qu'éprouve un corps plein d'imperfections. Enfin, *Aristote*, qui a presque toujours été opposé au sentiment de *Platon*, s'accorde avec lui sur ce qu'il a dit à l'égard de la musique (1).

(1) La musique avait chez les anciens un sens beaucoup plus étendu que chez les modernes. Il n'est pas exact également que leur mot musique fût chez eux synonyme en quelque sorte de notre mot art.

A notre époque, l'*art* désigne toutes les manifestations du beau, que cette manifestation sensible soit instantanée et transitoire comme dans la parole, la musique, le jeu physiognomonique, ou qu'elle soit fixe et durable comme dans la gravure, la peinture, la sculpture, l'architecture.

Chez les anciens Grecs, au contraire, le mot *musique* comprenait seulement sous ce nom les arts qui avaient les deux caractères suivants : 1° le caractère sensible ou ce qui frappe sur-le-champ les sens ; 2° le caractère énergique ou ce qui n'agit que successivement par degrés. Les seuls qui dans leur essence avaient ces deux caractères étaient appelés arts énergiques, ou arts ayant par eux-mêmes un caractère intrinsèque de mouvement et de changement, et qui par suite agissent successivement et par degrés sur l'âme. Elle comprenait donc le chant, la déclamation, la danse, le geste, la musique proprement dite, la poésie considérée au point de vue de l'art, du mécanisme, de la versification, la prose considérée au point de vue du nombre et de la cadence, enfin l'astronomie considérée au point de vue du mouvement apparent des astres qu'ils appelaient une musique céleste.

On voit que la musique, tout en ayant un sens beaucoup plus étendu que chez les modernes, n'était pas synonyme de notre mot *art*, puisqu'elle excluait tous les arts d'imitation qui affectent immédiatement les sens et toujours de la même façon, comme la peinture et la sculpture. En résumé, la musique chez les anciens ne

La déclamation en vers modifie passagèrement quelques variétés de bégaiement ; car, le bègue étant obligé de s'astreindre à une certaine mesure poétique, l'influx nerveux qui précède l'articulation phonétique de phrases déclamées est alors plus en harmonie d'action avec les contractions musculaires des organes de la parole.

Redressement vocal du bégaiement

PROCÉDÉS ET MOYENS ORTHOPHONIQUES ET PROPHYLACTIQUES.

D'après ce que nous avons dit sur la mesure on doit pressentir que le rythme est une des principales bases de la méthode de redressement vocal du bégaiement. En effet, ce régulateur parfait de tous nos mouvements est un des principaux moyens employés pour combattre cette infirmité ; mais cet agent orthophonique aussi simple qu'avantageux n'exerce complètement son influence que dans le milieu des mots et des phrases ; c'est-à-dire que la mesure n'est réellement efficace sur le bégaiement

comprenait que les arts qui frappent l'oreille par le rythme ou la vue par des mouvements rythmés.

que lorsqu'on est parvenu à articuler les premières syllabes qui ordinairement décèlent le plus l'infirmité des bègues. On a donc été obligé, pour surmonter les premières difficultés vocales, d'avoir également recours à une gymnastique *pectorale, laryngienne, gutturale, linguale, labiale* et *buccale*, qui consiste : 1° *à abaisser la mâchoire inférieure ;* 2° *à retirer la langue dans le pharynx, en portant, autant que possible, la pointe renversée de cet organe vers le voile du palais, un peu avant la base de la luette, ou selon les variétés de bégaiement à placer la langue derrière l'arcade dentaire supérieure ;* 3° *à écarter transversalement les lèvres, de manière à éloigner leurs commissures, comme dans l'action de rire ;* 4° *à faire une inspiration profonde et progressive ;* 5° *à avoir soin de ne parler qu'après l'inspiration complètement effectuée ;* 6° *à garder autant qu'on le pourra une grande quantité d'air dans la poitrine, dont on augmentera encore la capacité en portant le haut du corps en avant et les épaules en arrière.*

Aussitôt qu'à l'aide de ces diverses actions faites *tour à tour* ou combinées *simultanément* selon la caractéristique et la dominante de la dysphonie, la syllabe rebelle sera prononcée, *la langue et tous les autres organes de l'articulation devront reprendre leur position naturelle.*

On aura le soin, après avoir lancé le *jet vocal* d'une manière « irrévocable », de parler ensuite en mesure que l'on battra soit à un temps, soit à 2/4, 3/4, à 4 temps ou à 6/8, qu'il faut marquer en rapprochant le pouce de l'index, sur chaque syllabe, ou après la seconde, la troisième, la quatrième ou la sixième, selon le rythme que l'on suit.

Afin de mieux faire sentir la mesure, et surtout pour indiquer d'une manière précise la lenteur et la vitesse des temps qui la composent, le docteur Colombat a imaginé une sorte de compteur-pendule appelé *muthonome*.

Cette pendule peut être remplacée par le métronome de *Maëlzel*, mais ce dernier compteur a l'inconvénient d'avoir besoin d'être remonté si souvent, qu'il ne faut que peu de temps pour le déranger, quand on s'en sert pendant plusieurs heures par jour.

En général, pendant les premiers huit jours du traitement, on fait battre la mesure d'abord à raison de 60 oscillations du *muthonome* par minute, en augmentant tous les jours de 10 en 10 de ces dernières, pendant la première semaine. On augmente ensuite graduellement de 10 oscillations par jour pendant la seconde semaine, pour arriver à 160 ou 170.

On ne saurait trop répéter que c'est surtout sur

la mesure que les bègues, dès le *début* des études orthophoniques, doivent insister et apporter le plus spécialement leur attention; ils doivent également tâcher de laisser un intervalle parfaitement égal entre chaque syllabe, sans s'occuper de conserver les inflexions naturelles de la voix, et sans s'occuper également d'éviter la monotonie d'un pareil langage mesuré et toujours sur le même ton (1).

L'ensemble de ces moyens orthophoniques constitue une gymnastique vocale qui tout à la fois a l'avantage, au point de vue du jet phonétique, d'agir physiquement et, au point de vue du jet psychologique, d'agir moralement.

En effet, par sa valeur pondératrice, elle agit sur tous les muscles de la respiration, sur les poumons, sur le larynx et particulièrement sur la glotte, sur la langue, sur les lèvres, enfin sur tout l'appareil vocal.

L'*inspiration orthophonique* (2), ainsi dirigée, a pour but de faire cesser la constriction spasmodique des cordes vocales en ouvrant la glotte, en même

(1) Cette monotonie est passagère.

(2) L'inspiration orthophonique doit être divisée et produite dans l'ordre suivant: 1° abaissement de la mâchoire inférieure (premier temps); 2° élévation de la pointe de la langue derrière l'arcade dentaire supérieure (deuxième temps); 3° mouvement inspirateur progressif de bas en haut (troisième temps). Avant de produire le mouvement expirateur, il est important de marquer également un temps de repos (quatrième temps).

temps qu'elle sert à distendre la poitrine par une grande quantité d'air, de manière à ce que ce fluide ne s'échappe des poumons que pendant une expiration lente, qui doit avoir lieu d'une manière graduelle, et seulement pour fournir le son vocal.

Ainsi que tout le monde peut le vérifier sur soi-même, en portant un doigt sur la saillie dite *pomme d'Adam*, la position de la langue, retirée et refoulée dans le pharynx et sa pointe relevée, fait cesser le resserrement de la glotte, laisse les cordes vocales dans le relâchement (1), et, par suite, permet à l'air de sortir facilement (2). Cette position de la langue est si favorable, qu'elle met les bègues qui hésitent sur certaines lettres *gutturales*, et surtout sur certaines lettres *linguales*, dans l'impossibilité de bégayer, même le voulant bien, parce que le bégaiement, qui se fait remarquer le plus souvent sur

(1) L'ouverture glottale à ce moment se trouve agrandie, parce que la rétraction de la langue dans le pharynx refoule inférieurement le larynx qui se trouve alors dans le plus grand abaissement possible. Pendant le bégaiement, cet organe est ordinairement très élevé, ce qui rétrécit la glotte dont les lèvres se rapprochent quelquefois au point de s'opposer à la sortie de l'air, comme cela a lieu dans certains bégaiements gutturo-tétaniques.

(2) Par cette manière d'inspirer orthophoniquement les chanteurs et les comédiens éviteront ces *hoquets* et ces soufflements si fatigants à entendre pour le spectateur et qui produisent fatalement chez les artistes lyriques ou dramatiques, au bout d'un temps encore assez court, l'*aphonie atonique*.

ces lettres, ne peut avoir lieu lorsque l'organe phonateur est placé ainsi qu'on vient de le conseiller, tandis que cette infirmité se manifeste de suite lorsque la langue est en bas.

Pour se convaincre de cela, il suffit de remarquer que, pendant leur hésitation, les personnes qui bégaient ont toujours la pointe de la langue en bas ou en avant, et que, lorsqu'on veut les imiter, on place instinctivement le sommet de cet organe derrière les dents incisives inférieures. Enfin, la tension transversale des lèvres (1) a pour but de faire cesser l'espèce de tremblement convulsif qui a lieu lorsque, pour articuler les lettres labiales, les lèvres forment une espèce de sphincter curviligne.

D'ailleurs, comme des causes différentes ne produisent jamais des mêmes effets, il est facile de concevoir que les répétitions désagréables qui constituent le bégaiement et qui, pour se manifester, exigent certains mouvements et certaines positions *obligées* de la langue et des organes vocaux, ne peuvent se faire entendre lorsque le mécanisme qui leur donne naissance se trouve remplacé par un autre tout à fait inverse. *On peut donc avancer que le premier principe à connaître pour obtenir le redressement vocal du bégaiement ou pour obtenir le redressement d'un vice de*

(1) Ou écartement de la commissure des lèvres.

la parole, consiste à employer un mécanisme et des positions d'organes aussi opposées que possible à celles où l'on remarque que sont les mêmes organes pendant l'hésitation.

Cette gymnastique vocale peut aussi agir moralement.

Ainsi, la mesure, qui exerce si bien son heureuse influence sur tous nos organes en régularisant leurs mouvements, fixe l'attention des bègues concurremment avec toutes les autres parties de l'enseignement orthophonique et devient par cela même une préoccupation qui, jointe à l'idée principale qui fait le sujet dont on parle, doit nécessairement ralentir l'émission de cette dernière, et mettre l'influx nerveux qui suit la pensée plus en harmonie d'action avec la mobilité relative de tous les organes vocaux.

Lorsque l'ensemble des moyens indiqués dans cette méthode sont insuffisants pour surmonter les difficultés que présentent certaines lettres et certaines syllabes, surtout au commencement des phrases, on a alors recours aux différents artifices orthophoniques indiqués dans le *mécanisme artificiel des lettres isolées et dans les moyens artificiels employés pour rendre la fusion vocale des voyelles et des consonnes,* qui facilitent beaucoup l'articulation des combinaisons phoniques qui offrent le plus d'obstacle. Lors-

qu'on est parvenu à bien faire une application convenable de ces divers mécanismes artificiels, on les combine alors avec la méthode générale, conjointement avec les autres moyens prophylactiques qui sont plus spécialement propres à combattre chaque variété de bégaiement en particulier.

MÉCANISME ARTIFICIEL DES LETTRES.

Les voyelles A, E, I, O, U, OU, ON, IN, AN, EU, UN, qui n'arrêtent les bègues que dans les variétés *gutturo-tétaniques*, pourront être prononcées facilement par eux, si, après avoir fait une inspiration pour ouvrir la glotte, ils ont soin de faire précéder d'un E muet le son naturel qu'elles représentent. Ainsi, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *ou*, *on*, *in*, *an*, *un*, se prononcent en passant légèrement et rapidement sur le son de l'E muet, comme il suit : eA, eÉ, eI, eO, eU, eOU, eON, eIN, eAn, eUn. Le son que représente l'E muet étant celui que les bègues prononcent avec le plus de facilité, et étant d'ailleurs le plus propre à se combiner avec les autres lettres, paraît être, sous ces deux rapports, l'artifice le plus convenable pour faciliter l'articulation des voyelles; d'ailleurs, cette espèce de

son supplémentaire disparaît peu à peu, et, en quelques jours, *les bègues n'ont plus besoin d'y avoir recours*, et perdent bientôt, sans s'en apercevoir, l'habitude de l'employer.

B

Cette consonne, qui arrête si souvent les bègues de la première variété (labio-choréique), sera facilement articulée par eux, s'ils ont le soin de laisser la langue immobile dans la cavité buccale, en la fixant contre la face postérieure des dents incisives supérieures; ils devront en même temps tendre les lèvres dans leur sens horizontal, de manière à éloigner leurs commissures; enfin, ils ouvriront brusquequement la bouche en articulant en même temps le son de la voyelle qui suit le B. Le son décomposé de cette lettre est précédé d'une sorte de frémissement sonore qui part du fond de la cavité buccale, suit le palais, et sort ensuite vivement, après avoir été modifié par les lèvres. Les bègues devront, pour avoir plus de facilité, ne pas oublier de faire entendre ce frémissement guttural qui doit avoir le son de l'E muet; la consonne B doit s'articuler ainsi qu'il suit : eBe.

C dur

L'articulation artificielle de cette lettre consiste à adoucir le son qu'elle représente, en diminuant les efforts et les contractions de tous les muscles de la poitrine, du larynx et du pharynx.

On parviendra facilement à ce résultat en donnant au C le son suivant : *Kche A*.

Ce moyen, employé convenablement, change peu le son du C, et n'exige que quelques jours pour qu'on puisse donner sans hésitation à cette consonne le son naturel qu'elle représente.

Le C, avec ou sans cédille, se prononce comme S.

D

Le D s'articule facilement en retirant fortement la langue au fond de la bouche, ayant soin ensuite de faire glisser la face inférieure de cet organe le long du palais, jusqu'à ce que son sommet aille frapper les dents incisives supérieures. Les bègues devront exagérer le mécanisme de cette lettre, en faisant précéder le son qu'elle représente d'une espèce de frémissement sonore qui les facilitera beaucoup : ce

frémissement, qui imite le son de l'E muet, est d'autant plus important qu'il a lieu dans l'articulation naturelle du D; si on ne l'aperçoit pas, c'est qu'il se fait trop rapidement. L'oubli de ce frémissement est souvent une des principales causes de l'hésitation éprouvée par les bègues pendant l'articulation de la lettre D ; le D devra donc s'articuler ainsi eDE, en même temps qu'on rapprochera les lèvres en éloignant leurs commissures, comme si on voulait rire.

F

Pour la lettre F, il faudra exagérer son mécanisme naturel, en retirant fortement la mâchoire inférieure, qu'on élèvera ensuite aussi haut que possible vers l'arcade dentaire supérieure, de manière à ce que les dents aillent se fixer vers la base du menton comme pour mordre cet organe : l'air doit être chassé brusquement, et les lèvres doivent prendre rapidement leur position naturelle.

G doux

Se prononce artificiellement comme le J.

G dur

Cette consonne s'articule comme le C dur.

Il faut également joindre à son mécanisme le frémissement sonore dont il a été déjà parlé. Le G prononcé artificiellement représente le son de EGUE.

J

La lettre J s'articule en chassant l'air avec force, après avoir porté la pointe de la langue au palais, et avancé les lèvres comme pour faire la moue : ce mécanisme doit être précédé du frémissement qui produit le son de l'E muet ; ce qui donnera à la lettre J le son de eJE.

L

Pour cette lettre, il faut d'abord élever la langue vers le palais, et la renverser le plus qu'on pourra, ayant soin de lui faire exécuter un mouvement brusque, qui, en frappant la voûte palatine, imite à peu près le mouvement de la langue d'un chat quand il boit ; les lèvres, tendues transversalement, devront rester aussi immobiles que possible : le son de L, qui

est également précédé d'un frémissement sonore, fait eLE.

M

Cette consonne, également précédée du frémissement sonore, sur lequel on ne saurait trop insister, s'articulera artificiellement en fixant le sommet de la langue au-dessus des alvéoles de la mâchoire supérieure, afin de chasser l'air en partie par le nez ; on aura soin ensuite d'agrandir horizontalement l'orifice buccal en éloignant les commissures des lèvres, en même temps que la mâchoire inférieure fera un mouvement rapide d'abaissement pour articuler eME.

N

Pour articuler cette lettre, il faudra porter la plus grande attention à laisser les lèvres et la mâchoire inférieure dans l'inaction la plus absolue ; la pointe de la langue devra être portée vers l'arcade dentaire supérieure, de manière à chasser l'air dans les fosses nasales, à faire glisser le sommet de l'organe phonateur jusqu'à ce qu'il parvienne à la face postérieure des dents incisives supérieures ; l'abaissement de la langue devra également être précédé du frémissement

glottal, qui imite l'E muet, et qui donnera à l'N le son de eNE.

P

Le P est plus explosif que le B, et n'est pas précédé, comme ce dernier, d'un frémissement sonore ; pour l'articuler artificiellement, il suffit de rentrer la lèvre supérieure dans la cavité buccale, et de la placer comme si on voulait la mordre : l'air sera chassé brusquement en abaissant vivement la mâchoire inférieure.

Q

Le Q et le K s'articulent comme le C dur.

R

Cette consonne, que les bègues devront articuler eRE, à cause du frémissement de la glotte, se prononce en repliant supérieurement la langue de manière à ce que sa face dorsale soit concave et sa pointe portée vers le palais, le plus en arrière possible ; l'air sera chassé avec force et l'organe phonateur mis en mouvement devra céder avec une sorte d'élasticité, qui fera revenir la langue rapidement sur elle-même, aussi longtemps que l'on vou-

dra prolonger l'espèce de roulement que cette lettre représente ; il faudra de plus avoir soin, pour éviter le grasseyement et avoir par contre un mauvais point de départ d'articulation, de laisser dans l'inaction la plus complète la base de la langue et de faire en sorte que les lèvres et la mâchoire restent tout à fait immobiles.

S

L'S s'articule en plaçant la pointe de la langue contre les dents incisives supérieures, de manière à ne laisser qu'une petite issue à l'air, qui doit être chassé avec force, mais s'échapper en petits filets qui doivent produire le sifflement SE.

T

Cette consonne, qui est plus explosive que le D, n'étant pas, comme lui, précédée d'un frémissement de la glotte, s'articule facilement si on frappe fortement avec la langue renversée le milieu de la voûte palatine, et si, en même temps, on abaisse brusquement la mâchoire inférieure.

V

Le V sera articulé facilement par les bègues, s'ils ont soin de retirer en arrière la mâchoire inférieure, sur laquelle devront appuyer les dents incisives supérieures, de manière à ne laisser échapper de l'air que par les commissures des lèvres; alors, en chassant ce fluide avec force, il en résultera un sifflement qui devra, comme dans beaucoup d'autres consonnes, être précédé d'un frémissement sonore de la glotte ; une sorte d'explosion complètera l'articulation du V, aussitôt que les mâchoires seront écartées. Le son de cette lettre doit être représenté ainsi : eVe.

Z

Le Z s'articule en portant le bout de la langue au niveau de la base des dents incisives de la mâchoire supérieure, et en faisant précéder cette articulation du frémissement sonore de la glotte, comme dans le V.

Il importe de bien faire comprendre à l'élève, au moment de la mise en pratique du tableau qui suit,

le mécanisme artificiel de chaque lettre et de chaque syllabe rebelle. Pour cela on cherchera à transformer en articulations orthophoniques les sons qui se trouvent dans une articulation rebelle. Au moyen de cette comparaison de sons, les dysphones guidés euphoniquement parviendront à surmonter toutes les difficultés syllabiques.

Moyens artificiels pour articuler les combinaisons des voyelles et des consonnes.

Articulations naturelles.	*Articul. orthophoniques* (1).
Ba, bo, bi, bu; bla blé, bli, blo, blu, ; blan, blin, blon, blou; bra, bré, bri, bro, bru, bran, brin, bron, brou.	eBeA, eBeO, eBeI, eBeU; eBeLA, eBeLE, eBeLI, eBeLO, eBeLU; eBeLAN, eBeLIN, eBeLON, eBeLOU; eBeRA, eBeRE, eBeRI, eBeRO, eBeRU, eBeRAN, eBeRIN, eBeRON, eBeROU.

(1) Il faut passer *légèrement* sur toutes les lettres supplémentaires de chaque articulation *artificielle*, et n'appuyer *fortement* que sur celles qui entrent réellement dans la composition des mots. D'ailleurs on n'a recours à ces moyens artificiels que pendant les premiers jours du redressement vocal, et pour surmonter seulement les premières difficultés qui se rencontrent quelquefois chez les bègues. Souvent l'étude des *articulations naturelles* sera suffisante.

Cette manière d'articuler les sons difficiles consiste, en un mot, à ajouter à quelques syllabes des V, des F, des E muets, des ch, et à faire précéder l'articulation de certaines lettres d'un frémissement de la glotte qui est assez bien exprimé par le son d'un muet.

Articulations naturelles.	*Articul. orthophoniques.*
Ca, ké, ki, quo, cu; cla, clé, cli, clo clu, clan, clin, clou; cra, cré, cri, cro, cru, cran, crin, cron, creu, crou.	KcheA, KcheÉ, KcheI, KcheO, KcheU; QueLA, QueLE, QueLI, QueLO, QueLU, QueLAN, QueLIN, QueLOU; QueRA, QueRE, QueRI, QueRO, QueRU, QueRAN, QueRIN, QueRON, QueREU, QueROU.
Da, dé, di, do, du; dia, dis, dra, dro.	eDeA, eDeÉ, eDeI, eDeO, eDeU; eDeIA, eDeRA, eDeRO.
Fa, fé, fi, fo, fu; fla, flé, fli, flo, flu, flou; fra, fré, fri, fro, fru, fron, frou.	FeA, FeÉ, FeI, FeO, FeU; FeLA, FeLE, FeLI, FeLO, FeLU, FeLOU; FeRA, FeRE, FeRI, FeRO, FeRU, FeRON, FeROU.
Ga, go, gla, glé, gli, glo, glu, glou, gra; gré, gri, gro, gru, grou.	eGueA, eGueO, eGueLA, eGueLÉ, eGueLI, eGueLO, eGueLU, EGueLOU; eGueRA, eGueRE, eGueRI, eGueRO, eGueRU, eGueROU.
La, lé, li, lo, lu, lan, lin, lon, leu, lou.	eLeA, eLeÉ, eLeI, eLeO, eLeU, eLeAN, eLeIN, eLeON, eLeEU, eLeOU.
Ma, mé, mi, mo, mu; man, min, mon, mou.	eMeA, eMeÉ, eMeI, eMeO, eMeU; eMeAN, eMeIN, eMeON, eMeOU.
Na, né, ni, no, nu; nan, nin, non, nou.	eNeA, eNeÉ, eNeI, eNeO, eNeU; eNeAN, eNeIN, eNeON, eNeOU.
Pa, pé, pi, po pu; pan, pin, pon, peu, pou; pis; pla, plé, pli, plo, plu, plan, plin, plon; pra, pré, pri, pro, pru, pran, prin, prou; psa, psé, psi, pso, psu.	PfA, PfE, PfI, PfO, PfU; PfAN, PfIN, PfON, PfEU, PfOU; PfIS; PeLA, PeLE, PeLI, PeLO, PeLU, PeLAN, PeLIN, PeLON; PeRA, PeRE, PeRI, PeRO, PeRU, PeRAN, PeRIN, PeROU; PesSA, PesSÉ, PesSI, PesSO, PesSU.
Ra, ré, ri, ro, ru, ran, rin, rou.	eReA, eReE, eReI, eReO, eReU, eReAN, eReIN, eReON, eReOU.

Articulations naturelles.	*Articul. orthophoniques.*
Sa, sé, si, so, su; sca, sco, scu; sclé, scri, scro, scru.	SeA, SeÉ, SeI, SeO, SeU; SeCA, SeCO, SeCU; SeKeLÉ, SeKeRI, SeKeRO, SeKeRU.
Ta, té, ti, to, tu, tan, tin, ton, tou; tra, tré, tri, tro, tru, tran, trin, tron trou, troi.	TeA, TeÉ, TeI, TeO, TeU, TeAN, TeIN, TeON, TeOU; TeRA, TeRE, TeRI, TeRO, TeRU, TeRAN, TeRIN, TeRON, TeROU, TeROI.
Va, vé, vi, vo, vu, van, vin, voi; vrai, vri.	eVeA, eVeÉ, eVeI, eVeO, eVeU, eVeAN, eVeIN, eVeOI; eVeRAI, eVeRI.
Cha, ché, chi, cho, chu, chau, chin, chon, chou; ja, jé, ji, jo, ju, jan, jar, jour.	CHeA, CHeÉ, CHeI, CHeO, CHeU, CHeAN, CHeIN, CHeON, CHeOU; eJeA, eJeÉ, eJeI, eJeO, eJeU, eJeAN, eJeAR, eJeOUR.

Ces divers s articulations, qui sont aussi efficaces que faciles à comprendre et à mettre en pratique, paraîtront d'abord défigurer le son des syllabes; mais si elles sont faites convenablement, il n'en sera pas ainsi, et bientôt on n'aura plus besoin d'y avoir recours pour articuler normalement; on se contentera alors de mettre en pratique soit les moyens déjà indiqués, soit ceux que l'on va faire connaître comme devant être, non pas *uniquement, mais plus spécialement employés pour chaque variété de bégaiement.*

Moyens orthophoniques qui conviennent plus particulièrement à chaque variété de bégaiement.

LABIO-CHORÉIQUE AVEC BREDOUILLEMENT.

Pratiquer l'inspiration orthophonique.

Employer la mesure comme elle est indiquée dans la méthode générale, principalement celle à un temps, dont la vitesse sera pendant toute la durée du traitement de 100 à 410 oscillations du *muthonome* ou du métronome qui est à peu près gradué d'après les mêmes proportions.

LABIO-CHORÉIQUE DIFFORME.

Agrandir la bouche transversalement en éloignant les commissures des lèvres, faire une inspiration en relevant la langue; rester sur la première syllabe qui suit l'expiration, et mettre un intervalle entre cette première syllabe et les autres, comme, par exemple, dans cette phrase : *Don---nez-moi de vos nouvelles.*

LABIO-CHORÉIQUE APHONE, OU BÉGAIEMENT DES FEMMES.

Après avoir abaissé fortement la mâchoire inférieure, faire placer la langue au-dessus des dents

incisives supérieures; faire remplir *très progressivement* la poitrine d'air avant de parler, et *surtout* syncoper toutes les syllabes, en employant de préférence la mesure à deux temps.

LABIO-CHORÉIQUE LINGUAL.

Produire une inspiration orthophonique ; abaisser la mâchoire inférieure et s'efforcer d'articuler avec la pointe de la langue fixée d'une manière relative contre la voûte palatine, un peu au-dessus des dents incisives supérieures.

Pratiquer souvent cette gymnastique linguale.

GENRE GUTTURO-TÉTANIQUE MUET.

Empêcher *surtout* que l'air ne sorte des fosses nasales pendant l'expiration ; insister sur le mouvement inspirateur, augmenter la capacité de la poitrine et la dilater en portant son sommet en avant et les épaules en arrière ; chanter pour ainsi dire la première syllabe qui suit l'inspiration.

GUTTURO-TÉTANIQUE INTERMITTENT.

Avoir soin de ne jamais parler sans sentir les muscles pectoraux toujours contractés, comme quand on

veut se grossir; employer fréquemment le rythme et rester un peu moins sur la première syllabe.

GUTTURO-TÉTANIQUE CHORÉIFORME.

Porter la pointe de la langue renversée vers la luette avant de faire une inspiration ; employer *avec volonté* la mesure et les éléments de la méthode qui sont constamment efficaces et qui suffisent seuls, s'il n'y a pas de complication symptomatique.

GUTTURO-TÉTANIQUE CANIN.

Abaisser fortement la mâchoire inférieure.

Inspirer avant de parler ; soutenir toutes les syllabes, de manière à ce que le son de chacune d'elles change et passe alternativement d'une note à l'autre, en laissant entre elles l'intervalle d'une seconde ou encore mieux d'une tierce, par exemple le *fa* et le *la*. Pour empêcher que l'air ne sorte tout à la fois à la *première syllabe*, il faudra l'articuler rapidement, et laisser un intervalle d'une mesure entre elle et les autres, qui devront être coulées et unies ensemble.

GUTTURO-TÉTANIQUE ÉPILEPTIFORME.

Pour combattre cette variété de bégaiement, il suffit

d'employer les éléments généraux de la méthode et surtout la mesure.

GUTTURO-TÉTANIQUE AVEC BALBUTIEMENT.

Faire pratiquer la gymnastique de la mâchoire inférieure, employer les éléments généraux de la méthode.

Cette dysphonie, très difficile à redresser, est parfois inaccessible à l'éducation vocale parce qu'elle se trouve souvent compliquée d'une affection du cerveau. Dans ce cas ceux qui sont affligés de ce balbutiement symptomatique ont ordinairement l'intelligence peu développée et manquent de mémoire.

BÉGAIEMENT MIXTE.

Pour redresser cette variété de bégaiement, on emploiera les éléments de la méthode générale. Les exercices syllabiques devront être très fréquents.

Lorsque, en imitant l'articulation artificielle des lettres et de leurs diverses combinaisons, et en joignant *toujours* le précepte à l'exemple, le professeur est parvenu à bien faire comprendre non seulement

l'ensemble de la méthode élémentaire, mais surtout les moyens qui conviennent plus particulièrement à chaque espèce de bégaiement, on les fait mettre en pratique, d'abord sur des exercices simples et faciles (*lecture*), pour passer successivement à d'autres de plus en plus difficiles, et choisis ou faits *ad hoc*.

Ensuite, il faut faire improviser ou répéter de mémoire, après les avoir racontées ou lues, des anecdotes, devant un petit comité, pour arriver à le faire devant une plus nombreuse société.

La nouvelle habitude de parler que les bègues auront contractée leur en fera bientôt faire instinctivement l'application, et l'irrégularité des mouvements de leurs organes vocaux, ainsi que leur hésitation et les mouvements épileptiformes du visage qui en sont le résultat, feront place à des articulations sonores et à un langage régulier, qui avait été longtemps incorrect par suite d'une habitude vicieuse.

De fréquentes lectures à haute voix, surtout avec le professeur, ne pourront qu'être utiles pour rendre l'éducation vocale plus complète.

Ces moyens, qui paraissent si naturels, demandent une réelle expérience pour être employés convenablement. C'est pour cette raison que la méthode orthophonique ne sera suivie que rarement d'heureux résultats, si son application n'est pas dirigée

par une personne qui en ait la pratique expérimentale et le *modus faciendi* pédagogique, pour bien apprécier toutes les nuances des différents vices de la parole, afin d'établir un diagnostic d'après lequel on doit toujours baser ou modifier les procédés de redressement vocal qui conviennent plus particulièrement à chaque variété de bégaiement ou de vice de parole.

Application de la méthode d'orthophonie.

Avant de commencer l'enseignement théorique de la méthode de redressement vocal, ainsi que l'application des moyens orthophoniques et des procédés prophylactiques, on explore d'abord la cavité buccale, afin de s'assurer si elle n'est point le siège de quelques lésions organiques. On engage ensuite les personnes dont on veut entreprendre l'éducation phonétique, à tirer la langue et à la faire saillir le plus possible hors de la bouche ; et, pour avoir la certitude que l'organe phonateur exécute avec facilité tous les mouvements dont il est susceptible, on le fait porter en *haut*, en *bas*, à *droite* et à *gauche*.

Après cet examen préliminaire, on regarde si le filet, par son trop grand développement et sa lon-

gueur, ne peut être un obstacle (ce qui a lieu assez rarement) qui s'oppose à l'application parfaite de l'ensemble de la gymnastique linguale (1).

Si ces personnes, en rythmant, comptent bien jusqu'à *vingt* et si elles *chantent sans hésitation ;* leur réponse affirmative est généralement la pierre de touche qui nous assure que le vice de parole est susceptible d'être combattu victorieusement par l'emploi du rythme et par les procédés de la méthode orthophonique.

Cette règle cependant présente des exceptions ; car nous avons traité avec succès plusieurs bègues qui hésitaient en chantant.

Après avoir fait parler les dysphones, on les prie de lire séparément les exercices formulés avec les lettres *labiales*, *linguales* et *gutturales*. Cet examen avant-coureur permet d'établir le diagnostic et distinguer *a priori* le genre, la caractéristique, la variété de la dysphonie et, par conséquent, indique si, conjointement avec les éléments généraux, on doit avoir recours à l'articulation artificielle des lettres et des syllabes qui présentent le plus de difficulté. Enfin, après être bien fixé sur les moyens à employer, on commence par les exercices syllabiques suivants,

(1) Dans ce dernier cas on pratique ou on fait pratiquer la section de la membrane sub-linguale.

puis on continue le redressement vocal par d'autres exercices *variables selon les circonstances et les facultés organiques ou intellectuelles des personnes.*

EXERCICES SYLLABIQUES

Les organes vocaux concourent tous à la formation de la parole, chacun d'une manière propre à son organisation. Ils agissent comme cause, par leur forme, et comme effet, par leur mouvement, en formant marteau. Ils modifient la colonne d'air qui sort des poumons par le moyen de points de rencontre d'organe et de volume différents.

PREMIER EXERCICE SUR LES VOYELLES OU LETTRES GLOTTALES REPRÉSENTANT DES SONS PRODUITS PAR UNE SIMPLE SITUATION DES ORGANES VOCAUX (1).

A. E. I. O. U.

Ce groupe de lettres voyelles comprend toutes les lettres qui par la preuve de la percussion ou de l'aus-

(1) Le signe : :, que l'on trouve dans les exercices que nous donnons, a pour but d'indiquer les temps de repos et ceux où, avant de faire une *inspiration* comme il a été dit dans la synthèse orthophonique, on devra compter 1, 2, 3, au commencement de chaque phrase pour s'habituer à se créer un rythme intérieur.

cultation nécessite l'emploi immédiat et accentué de la glotte.

Abaissement de la mâchoire inférieure. — Élévation de la pointe de la langue. — Inspiration.

A. :: A-lé-xan-dre, A-dé-mar, ar-ri-va-à-A-vran-che. :: a-vant-A-dri-en-Al-ma-sor.
A-has-vé-rus-a-hu-ri,-a-ban-don-na-à-l'ins-tant-sa-pa-tri-e-et-a-bor-da-à-A-ar.
A-mi, at-ten-ti-on-à-Al-ma-vi-va-qui-ar-ri-ve-ra-bi-en-tôt :: et-ac-cu-se-ra-a-vec-ar-deur.
Le-mo-t-a-bra-ca-da-bra-a-eu-au-tre-fois-un-em-pi-re-ab-so-lu :: grâ-ce-à-l'a-ga-Al-ba.

E. :: É-mi-li-us El-zé-vir é-lé-gant é-pi-cu-ri-en :: é-cli-p-sa-à-É-phè-se É-dou-ard-E-ros-tra-te.
E-lè-ve-é-cer-ve-lé,-é-cou-tez-et-é-tu-di-ez-et-é-cri-vez :: et-ef-for-cez-vous-d'ê-tre-ac-cep-té-aux-é-xa-mens, cet-été.
Er-nest-est-af-fli-gé-d'un-nez-é-cra-sé :: Hé-lè-ne-sa-sœur,-a-le-nez-ef-fi-lé,-mais-el-le-est-é-den-tée.
É-tran-ge-é-qui-pée,-cet-é-cu-yer-é-hon-té-a-es-ca-la-dé-ce-mur-é-le-vé- : : et-a-osé-é-pi-er-et-é-cou-ter-E-mi-le-E-thel-rid.

I. :: I-si-do-re I-va-no-é-il-lus-tre ir-lan-dais :: i-mi-ta-i-nu-ti-le-ment-I-rè-ne-I-va-noff.
Il-lu-si-on-i-dé-a-le,-i-vres-se-ir-ré-sis-ti-ble-il-i-ra-dans-les-sphè-res-il-lu-mi-nées : : il-il-lus-tre-ra-et-im-mor-ta-li-se-ra-son-nom-d'I-ca-re.

I-ci, Il-de-fon-se-im-mo-la-il-li-ci-te-ment-l'im-bé-ci-le-i-dé-o-lo-gue-is-ma-id.

I-sa-ïe, i-so-lé ir-ré-vo-ca-ble-ment-s'ir-ri-ta-i-ro-ni-que-ment.

O. :: Oc-ta-ve-O-li-vi-er-o-sa-op-pri-mer :: Os-car-O-ri-gè-ne-or-fè-vre-or-lé-a-nais.

Or,ô-o-r-a-teur-o-ra-to-ri-en, or-don-nez-l'or-dre-de-l'or-do.

On-to-lo-gie, on-ce, on, o-mo-pla-te,-on-din,-on-dée : : on-doi-e-ment-oi-gnon-ne-sont-pas-o-no-ma-to-pi-ques.

O-do-rant-o-do-rat-o-do-ri-fé-rant-o-deur : : hor-ri-pi-lent-au-to-ma-ti-que-ment-le-nez.

U. :: U-r-bain-Ul-ric-Ulen-dorff, ul-tra-mon-tain-u-to-pis-te :: u-ti-li-sa l'u-ra-no-gra-phie-à l'u-ni-ver-si-té-d'U-trecht.

Un-u-ka-se-ul-cé-ra-un-uh-land-ubri-quis-te-u-sur-pant-l'u-sage de l'u-su-re-d'u-krai-ne.

U-nau, u-ni-hum-ble-ment, : : hur-la, bles-sé-à-u-ri-et-à-u-vé-e.

U-lys-se-hu-cha-et-hu-mi-li-a-u-ni-ment-avec-hu-mour U-ca-lé-gon.

EXERCICES SUR LES CONSONNES LABIALES (1).

B. F. M. P. V.

Ce groupe de lettres consonnes comprend toutes

(1) Attaquer directement la consonne qui fait l'objet de l'exercice et l'appuyer sur la voyelle qui termine le son produit, voilà le

les lettres qui *visiblement* nécessitent l'emploi immédiat et fortement accentué des lèvres.

Écartement de la commissure des lèvres dans le sens horizontal. — Inspiration orthophonique.

B

: : Bé-ne-dict-Ber-vil-le-bre-douil-lait-beau-coup, : : Ba-zi-le-Bour-mont-bot-ti-er-bru-xel-lois-bal-bu-ti-ait-bê-te-ment.

: : Ben-ja-min-Bé-clard-beau-blon-din-bour-gui-gnon : : brillait-au-bois-de-Bou-lo-gne, sur-un-bi-det-bai-brun.

: : Ba-si-li-o-Bar-tho-lo-bon-bour-geois-bar-ce-lon-nais : : bâ-tis-sait-beau-coup-de-bel-les-bou-ti-ques.

: : Bar-na-bé-Bé-li-sai-re bé-li-tre-bouf-fi, bu-veur-et-ba-vard : : bâil-lait-et-blê-mis-sait-sur-son-bon-net.

: : Be-noît Bo-nard, bar-bi-er-by-zan-tin, : : fai-sait-la-bar-be-dans-un-bas-sin-de-bois.

: : Bar-be-rous-se,-bom-bar-dant-bru-ta-le-ment-Bil-ba-o, : : bou-le-ver-sa-les-bam-bins-qui-ba-di-naient-sur-le-bou-le-vard.

: : Bon-jour,-beau-pè-re-Bi-bal ; : : bu-vez-vous-beau-coup-de-bon-vin-de-Bor-deaux ?

côté pratique à acquérir par les exercices d'articulation syllabique ; on contracte également ainsi la pratique du lancement du jet vocal et ultérieurement la pratique du lancement de l'*accent tonique*. — En français, l'accent tonique, qu'il ne faut pas confondre avec les accents ou signes orthographiques, tombe sur la dernière syllabe de chaque mot quand cette syllabe n'est pas muette ; quand elle est muette, l'accent tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe sans pouvoir jamais rétrograder plus loin.

: : Bos-sus-, bor-gnes,-boi-teux-ne-sont-ni-bons,-ni-bê-tes.

: : Blai-se-Bla-vet-bles-sé-à-la-bou-che : : bou-da-près-d'un-bou-ge-et-per-dit-sa-bou-get-te.

: : Bois-le-bois,-bo-bè-che-de-Bolbeck-, bé-ga-ya-a-vec-Bri-d'oi-son : : qui-bé-ga-yait-à-Bri-e.

: : Bar-be-bleue Ba-rab-bas-Pi-er-re Bar-ri-è-re-d'un-ca-rac-tè-re-peu-reux-mais-bar-ba-re : : n'é-taient-pas-bou-dhis-tes.

F

Placer le bord interne de la lèvre inférieure sur les dents de la mâchoire supérieure.

: : Fran-çois-Fré-ron-fit-for-tu-ne, : : et fut-fait-fi-nan-ci-er de-Fer-di-nand-Fi-li-dor.

: : Fa-bi-en-Feu-tri-er,-fa-shi-o-na-ble-fran-çais, : : fé-li-ci-ta-fai-ble-ment-Fré-dé-ric- Fon-ta-nel-le.

: : Flo-re-de-Fon-tan-ge, fil-le-de-Fé-lix-Fou-cault, : : fut-la-fem-me-de-Fé-ré-ol-For-bin.

: : Fran-çis-que-Fus-tem-berg-pour-fê-ter-sa-fa-mil-le, : : fit-feu-sur-un-fai-san-fran-chis-sant-la-fo-rêt-de-Fon-tai-ne-bleau.

: : Frantz-Fal-ken-berg-fan-tas-sin-fla-mand-, : : fon-dit-sur-un-fi-lou-fu-yant-dans-la-fou-le-fré-mis-san-te-et-fu-ri-eu-se.

: : Flo-re-Fé-li-cie-Foulk,-fem-me-d'un-fi-nan-ci-er-fa-meux de-Fri-bourg : : fut-fi-an-cée-à-Fa-bi-en-Fi-scher-de-Franc-fort.

: : Fi-ez-vous-à-la-fran-chi-se-des-fai-bles-d'es-prit; : : les-flat-teurs-sont-faux-et-les-fous-sont-francs.

: : Far-ceur-Phi-lip-pe-fac-teur-fa-ti-gué : : fi-nis-sez-ce-frais-fri-can-deau.

: : Fel-lah, fran-chis-sez-ce-fos-sé, et-fer-mez-le-fe-nil : : le fet-fa-du-muf-ti-fi-dè-le-le-veut.

: : Fray-eur-fait-fris-son : : fri-mas-fait-froi-du-re-fo-li-e-fait-flon-flons : : flin-flin-fait-flic-flac.

M

: : Ma-man-m'a-man-dé-chez-mon-si-eur-Ma-moux, : : man-da-rin-de-Sa-Ma-jes-té-mu-sul-ma-ne.

: : Mon-si-eur-Man-sard-mon-mé-de-cin : : a-mal-heu-reu-se-ment-mé-con-nu-ma-ma-la-di-e.

: : Mo-men-ta-né-ment,-ma-da-me, : : ma-mi-grai-ne-me-mar-que-du-mi-eux.

: : Mon-meil-leur-a-mi,-Mi-chel-Mo-rin, : : mou-rut-mi-sé-ra-ble-ment-à-Mar-seil-le.

: : Mé-fi-ez-vous-mi-lord-Fac-ma-mon, : : Mi-la-dy-Mu-ler-est maus-sa-de-et-mé-chan-te.

: : Maxi-mi-li-en-Mar-mont,-mar-quis-de-Mel-vil, : : m'a-me-né-mar-di-ma-tin-à-Mar-man-de.

: : Mac-A-dam-ma-ca-da-mi-sa-le-pre-mi-er-les-che-mins : : main-te-nant-nous-nom-mons-son-sys-tè-me-ma-ca-dam.

: : Men-tor, mon-maî-tre,-mè-ne-moi-vers-Mem-non : : -mur-mu-rait-mé-lan-co-li-que-ment-Té-lé-ma-que.

: : Mo-mus,-Monk,-Mos-chus,-Mos-cou,-Mont-mo-ren-cy-Mic-mac-Mi-das-Mé-né-las : : mots-mi-ro-bo-lants-mis-sans-me-su-re.

P

: : Pau-vre-plai-deur-prends-pa-ti-en-ce, : : à-la-por-te-de-Pi-er-re-Pons, : : pre-mi-er pré-si-dent-du-par-le-ment-pa-ri-si-en.

: : Pour-ras-tu-pa-yer-pour-Paul-Pi-chon, : : plu-si-eurs-pis-to-les-pé-ru-vi-en-nes.

: : Py-tha-go-re,-Plu-tar-que et-Pa-la-mè-de : : pri-rent-part-puis-sam-ment-aux pro-grès-de-la-pa-lé-o-gra-phi-e.

: : Pour-quoi-pré-le-ver-un-pré-ci-put : : sur-le-prin-ci-pal-pa-tri-moi-ne-de-Po-ly-do-re-Po-pe-lin.

: : Pros-per-Po-li-gnac,-prin-ce-pro-ven-çal, : : per-dit-un-pro-cès-qui-le-pri-va-de-sa-pen-si-on.

: : Pe-tit-po-lis-son, pour-quoi-pleu-res-tu-près-du-pi-li-er-du par-vis, : : pars-dans-le-parc, : : par-bleu-prends-ta-bal-le-et-pro-fi-te-de-mon-par-don.

: : Pom-pi-ers-bra-ves-pom-pi-ers-pom-pez-pour-pro-di-guer-l'eau-des-pom-pes- : : au-prin-ci-pal-bâ-ti-ment-de-la-pri-son.

: : Plo-tin-pro-ba-ble-ment-pra-ti-quait-la-pro-pa-gan-de-po-pu-lai-re- : : et-prô-nait-la-pa-ro-le-de-Pla-ton.

V

Placer le bord externe de la lèvre inférieure sur les dents de la mâchoire supérieure.

: : Vin-cent-Va-lé-ri-us-de-Ver-vins : : vou-lut-vi-vre-a-vec-la-veu-ve-Vau-ban,-de-Ve-soul.

: : Vo-tre-ver-tu-vous-ven-gea-vic-to-ri-eu-se-ment : : de-vos-vi-eux-vas-saux vou-lant-se-ré-vol-ter.

: : Wil-li-am-Va-len-tin-Vol-vic- : : vint-voir-ven-dre-di-Vic-to-ri-ne-Vi-vi-en-de-Vé-ro-ne.

: : Vo-tre-va-leur-vou-drait-vai-ne-ment-vain-cre- : : les-ve-né-ra-bles-Ven-dé-ens-qui-sont-ve-nus-vi-si-ter-Va-tel-à-Vin-cen-nes.

: : Ve-det-tes,-va-ri-ez-vo-tre-vi-tes-se ; vi-si-tez-vos-voi-sins : : vi-rez-et-vo-lez-vers-Var-so-vi-e.

: : Ven-dan-geurs,-ven-dan-ges-vont-ve-nir : : vi-dez-vos-fu-tail-les,-vo-yez-vis-à-vis-vous-vos-vi-gnes-ver-do-yan-tes.

: : Voy-a-geurs, vi-ve-ment-ve-nez-vê-tir-vo-tre-va-reu-se : : veuil-lez-voir-vo-li-è-re-et-ver-re-rie-vrai-ment-vas-te.

: : Vau-dois-vas-tes-vau-ri-ens-ve-naient-vi-ve-ment-à-la-vil-la-vi-en-nois-se : : vi-ce-ver-sâ,-vi-en-nois-ven-daient-vi-gi-lam-ment.

EXERCICES SUR LES CONSONNES LINGUALES.

D, **J**, **G** doux, **CH**, **L**, **N**, **R**, **T**, **S** et **C** doux.

Ce groupe de lettres consonnes comprend toutes les lettres qui ne pourraient visiblement s'articuler sans le secours immédiat et fortement accentué de la langue.

Porter la pointe de la langue derrière l'arcade dentaire de la mâchoire supérieure. — Inspiration.

D

: : Du-don di-na, dit-on, : : du-dos-d'un-do-du-din-don.

: : Do-mi-ni-que-Di-de-rot,-di-tes-donc-à-De-nis-Du-pont : : d'ap-por-ter-des-dat-tes-du-dé-sert-de-Da-mi-et-te.

: : D'a-bord-don-nez-des-do-cu-ments-dé-sin-té-res-sés- : : au-doc-teur-da-nois-Di-o-do-re-Dan-do-lo.

: : Dans-la-di-li-gen-ce-de-Dô-le-à-Dun-ker-que, : : deux-di-rec-teurs-des-dou-a-nes-dé-ro-bè-rent-des-den-tel-les.

: : Le doc-teur Di-a-foi-rus don-ne des dro-gues dé-tes-ta-bles-et-dan-ge-reu-ses : : dont-il-de-vra-ren-dre-compte-de-vant-Di-eu.

: : D'a-près-Dé-mé-tri-us-d'A-thè-nes, : : Dé-mos-thè-ne-de-vint-un-o-ra-teur-dis-tin-gué.

: : Dé-cu-ri-on,-dé-crè-te-dé-dou-ble-ment-de-sol-dats : : don-ne-or-dre-d'al-ler-dans-deux-ten-tes-de-dé-fen-se.

:: De-bout-dé-cou-vre-toi ;-da-gue-ta-dague-de-Da-mas-dans-ton-dat-ti-er : : dé-ta-che-deux-dat-tes,-de-deux-coups-de-da-gue.

: : Dé-dai-gneux-dé-fen-seur,-dé-guer-pis-dès-de-main : : drô-le, pen-dard, di-gne-d'en-trer-dans-la-dou-ble-dent-du-dra-gon.

J et **G** doux.

Cet exercice convient surtout dans la blésité (jotacisme). — Retirer la langue dans le pharynx et porter autant que possible la pointe renversée de cet organe un peu avant la base de la luette.

: : Jus-qu'à-ce-jour,-gen-til-le-jou-ven-cel-le, : : j'ai-été-ja-loux-de-Jé-rô-me-Gé-rard.

: : Ju-li-e-Jou-bert,-jeu-ne-et-jo-li-e-gé-ne-voi-se, : : jou-ait-jour-nel-le-ment-a-vec-u-ne-jan-te.

: : Ja-dis-Jean-Jac-ques-Join-vil-le, ju-ge-de-Ju-mi-é-ge, : : ju-rait-de-je-ter-aux-gé-mo-ni-es-les-jeu-nes-gens-jus-ti-ci-a-bles.

: : Ja-mais-je-n'ai-en-ten-du-gé-mir-le-gi-bi-er-au-gî-te, : : dans-le-jar-din-de-Jo-seph-Ju-li-ac.

: : Gé-né-ra-le-ment-les-jar-re-ti-è-res-de-jais : : gê-nent-la-jam-be-et-le-ge-nou.

: : Ja-dis-un-gen-til-hom-me-ja-loux-de-sa-gé-né-a-lo-gi-e : : é-tait-ju-gé-au-ju-ry-de-Jer-sey.

: : Ja-loux-Ja-son,-jet-te-sans-jac-tan-ce-ton-ja-ve-lot : : ju-re-de-join-dre-la-jou-te-au-jour-d'hui.

: : Ja-seur-et-gib-beux-gib-bon, joue-au-jar-din : : joue-la-gi-gue,-sous-ce-cher-et-jo-li-gé-ni-e.

: : Jo-seph,-sa-ge-jar-di-n-i-er, cher-che-le-ju-ju-bi-er-et-ju-ge-son-ju-ju-be.

CH, SCH

Cet exercice est surtout bon pour le redressement vocal de la troisième espèce de blésité (sesseyement). — Ouvrir la bouche. — Avancer les lèvres comme pour articuler la lettre O. — Retirer la langue dans le pharynx et porter autant que possible la pointe renversée de cet organe un peu avant la base de la luette.

: : Char-les-Schil-ler-chan-gea-son-chi-en : : con-tre-un-cha-meau-a-che-té-au-mar-ché-de-Che-chi-keff.

: : Shé-this-chong,-chi-mis-te-co-chin-chi-nois, : : cher-chait-de-la-ché-li-doi-ne-sous-un-chê-ne.

: : Chons-ki,-char-la-tan-de-Cher-bourg,: :ar-ra-cha-un-chi-cot-au-shé-rif-de-Ches-ter.

: : Un-char-mant-che-va-li-er-de-Chin-chy-na : : che-vau-chait-che-min-fai-sant-sur-un-che-val-cha-touil-leux.

: : Che-vil-lot,-chi-rur-gi-en-de-Chi-che-ri, : : chas-sait-à-Char-le-roi-et-cher-chait-un-che-vreuil.

: : La-char-man-te-du-ches-se-de-Choi-seul-chu-cho-tait-chez-le-che-va-li-er-de-Char-le-pont.

: : Chan-tez,-chers-chan-tres des champs : : chan-tez les-chan-ge-ments-des-cham-pê-tres-châ-tai-gne-raies.

: : Che-vaux,-cha-meaux,-che-vreuils,-cha-ran-çons : : cher-chez la-chi-co-rée-sau-va-ge et-le-chou.

: : Chat-hu-ant-chou-cas-et-chou-ca-ris,chou-et-tes: :chas-sez : cha-cun-le-chat-dont-la-chair-vous-se-ra-chau-de-chair.

L

Cet exercice est surtout bon pour le redressement vocal de la deuxième espèce de blésité (lallation ou lambdacisme).

: : Lu-dows-ki,-La-pi-dai-re-li-thu-a-ni-en, : : lais-sa-l'u-ni-for-me-et-la-lan-ce.

: : L'a-mi-ral-Li-ches-ter,-de-Li-ver-pool, : : li-cen-ci-a-len-te-ment-l'ar-til-le-ri-e-de-Lis-bon-ne.

: : Le-Land-gra-ve-Lu-len-dorff : : est-long,-lent,-lourd,-laid-et-lan-guis-sant.

. : Lau-rent-Lé-o-pold-Lan-ci-val-se-la-men-tait,-loin-de-la-vil-le, : : sur-le-lar-ge-lac-de-Lu-cer-ne.

: : Loui-se-Lau-re-Lé-o-ni-e-La-lan-de : : lan-çait-l'eau-loin-de-la-Loi-re.

Les-lon-gues-lec-tu-res-li-cen-ci-eu-ses : : las-sent-l'es-prit-et-le-lais-sent-lan-guis-sant.

: : L'of-fi-ci-er-La-val-li-vra-lâ-che-ment-lord-Li-tel-mann-à-l'en-ne-mi.

: : Lan-ci-ers,-lan-cez-la-lan-ce-len-te-ment-et-lé-gè-re-ment : : lais-sez-li-re-les-li-vres-aux-li-bres-é-co-li-ers.

: : Li-ez-le-li-è-vre,-le-la-pe-reau,-le-long-du-pi-li-er : : le-loup-les-lé-che-ra-de-sa-lan-gue.

: : Le-li-er-re-lon-ge-la-lan-ter-ne-de-la-sal-le ; : : le-la-quais-li-ber-tin-le-lais-se-ra.

N

: : Né-an-moins-nos-né-go-ci-ants-no-ta-bles : : ne-nous-nui-si-rent nul-le-ment.

: : No-tre-na-vi-re-na-po-li-tain : : n'est-ni-no-li-sé,-ni-nau-fra-gé.

: : Nos-né-gril-lons-nou-vel-le-ment-nés na-gent-na-tu-rel-le-ment.

: : Ni-co-las-Nes-tor,-nau-ton-ni-er-nan-tais, : : nom-ma-nos-nom-breux-no-vi-ces.

: : No-tre-ne-veu-Ni-co-las-Nec-ker : : net-to-ya-no-tre-nou-vel-le-na-celle.

: : Ni-non-ne-nie-nul-le-ment-n'a-voir-net-to-yé : : ni-nos-nip-pes, ni-nos-nap-pes,-ni-nos-nom-breu-ses-noix.

: : Né-vral-gie-ni-ve-la-noir-ne-veu-no-ble-ment : : nau-sé-a-bond-nau-sée-font-la-na-vet-te.

: : Nip-pe-ni-que-ni-tée-ni-veau-ni-ver-nais : : ni-chent-au-dic-ti-on-nai-re.

R

Cet exercice est surtout bon pour le grasseyement. — La base de la langue restera immobile pendant l'articulation de la lettre R et la pointe de la langue touchera l'arcade dentaire supérieure.

: : Ré-gis-Ri-vou-lon,-ren-ti-er-rou-en-nais, : : ré-tor-qua-Ra-mon-Ré-gim-beau-de-Re-mi-re-mont.

: : Ri-va-rol,-ro-tu-ri-er-ro-y-a-lis-te, : : ra-con-te-ra-ro-man-ti-que-ment-et-ri-pos-te-ra-ra-pi-de-ment.

: : Rous-seau,-ra-bâ-cheur-ri-di-cu-le, : : rai-son-nait-ra-re-ment-sans-ri-ca-ner.

: : Ri-chard,-ra-bin-ri-go-ris-te, : : ré-gen-ta-ru-de-ment-Ro-ger-de-Ru-mi-lly.

: : Ro-land, Ru-bens, Ra-oul et Ri-en-zi : : re-vin-rent-de-Ro-me-pour-re-ce-voir Ri-gny-de-Ro-han.

: : Ré-com-pen-sez-le-ré-cit-de-ce-ré-ci-ta-teur-ré-ci-tant-ra-re-ment.

: : Re-cou-vrir-re-cré-pir-re-cons-trui-re-sont-mots-re-con-nais-sa-bles.

: : Ras-de-ma-rée-ra-sait-ras-sem-ble-ment-ra-re-ment-ras-sé-et-trop-rap-pro-ché.

S

Cet exercice est surtout convenable pour la blésité. — La pointe de la langue se placera dans le milieu de la cavité buccale.

: : Si-ce-ci-se-sait-ce-soir, : : ses-soins-sont-sans-suc-cès.

: : Ce-sont-ces-cinq-cents-ser-pents-sif-flant-sur-son-sein.

: : Sept-cent-six-Suis-ses-se-sont-sai-sis : : de-cinq-cent-sei-ze-Sa-xons.

: : Ce-sei-gneur-sor-tant-seul,-sans-soupçon, : : ses-su-jets-sé-di-ti-eux s'é-lan-cè-rent-sur-sa-sui-te.

: : Si-son-seul-suc-ces-seur-ces-sait-ses-soins, : : sa-sœur-Cé-ci-le-se-rait-sans-sou-ci.

: : Ce-Suis-se,-sai-sis-sant-son-sa-bre, : : s'est-sui-ci-dé-ce-soir-à-Sois-sons.

: : Sa-bi-nus-sou-pa-sans-son-sol-dat-sou-mis.

: : Six-cent-soi-xan-te-six-Suis-ses-su-çaient-six-cent-soi-xan-te-six-sau-cis-ses, : : dont-six-en-sauce, et-six-cent-soi-xan-te-sans-sau-ce.

: : Ce-qui-as-su-re-son-suc-cès,-ce-sont-ses-sot-ti-ses-et-son-sans-sou-ci.

T

: : Ton-thé-t'a-t-il-ta-ri-ta-toux ?

: : Ton-tu-teur-te-ten-ta, tu-ten-tas-ton-tu-teur, : : tous-tes-traits-ten-ta-tifs-ten-tent-ton-ten-ta-teur.

: : Tes-Tar-ta-res-trou-vant-tous-tes-trésors ; : : ten-te-ront-de-te-tuer-tôt-ou-tard.

: : Ta-trom-pet-te-t'é-tour-dit-tant, : : que-tu-te-trou-vas-tout-é-ton-né.

: : Ta-tan-te-t'a-tan-tôt-tu-to-yé : : ten-te-à-ton-tour-de-tâ-ter-ta-ton-ti-ne.

: : Tê-te-bleue-té-moin-té-mé-rai-re-teu-to-ni-que-et-ta-tillon : : dou-tez-vous-tou-jours-de-la-ta-xe-tem-pé-rée-du-tat-ter-sall.

: : Trot-tin-trot-teur-trot-ti-nait-sur-le-trot-toir-et-cri-ait-à-tue-tête.

: : To-ton-to-pa-ze et tor-tue-ton-ti-naient-avec-deux-ton-dailles.

EXERCICES SUR LES CONSONNES GUTTURALES.

C dur, K, Q et G dur.

Ce groupe de lettres consonnes comprend toutes les lettres qui *visiblement* nécessitent l'emploi immédiat et fortement accentué de la gorge.

Inspiration orthophonique. — Abaissement énergique de la mâchoire inférieure.

C

: : Ca-pi-tai-ne, com-bi-en-comp-tez-vous-de-ca-non-ni-ers-con-si-gnés, : : dans-le-camp-de-Ké-ro-ko ?

: : Cons-tam-ment-quel-ques-Co-sa-ques-cou-chent : : pendant-la-ca-ni-cu-le-près-du-ca-nal-de-Ka-co-po-lis.

: : Qua-tre-ca-ra-bi-ni-ers-qui-cam-pent-à-Car-cas-son-ne : : ca-ra-co-lent-con-ti-nuel-le-ment-sur-des-cour-si-ers-ca-pa-ra-çon-nés.

: : Ka-kos-ki,-co-lo-nel-des-Kal-mouks, : : a-com-man-dé-le-corps-des-cui-ras-si-ers-de-Cra-co-vie-et-de-Ka-ra-ka-kou-a.

: : Qua-tre-co-quins, con-vain-cus-d'a-voir-ca-ché : : dans-leurs-ca-bans-qua-tor-ze-ca-nards-et-quin-ze-coqs, : : ont-été-con-dam-nés-au-car-can.

: : Qui-con-naît-le-can-ton-de-Kar-kof : : con-vien-dra-que-com-me-à-Kol-birk : : la-ca-naîl-le y-quê-te-cons-tam-ment.

: : Ca-ca-tois-ca-co-let-cac-tus-ca-das-tra-ge-cac-ti-er-con-cis : : con-cours-con-com-bre-con-co-mi-tan-ce-font-ca-co-pho-nie.

: : Qua-ran-te-qua-tre-kans-dans-qua-tre-ka-baks : : bu-vaient-qua-tor-ze-ki-lo-li-tres-de-kirsch.

: : Ka-ka-to-ès-pour-dou-ze-ko-peks-a-che-tait-ka-lé-i-dos-ce-pe-ké-pi-et-kan-gou-rou.

G dur.

: : Gar-dez-vous,-gre-na-di-ers-de-la-gar-de, : : de-gâ-ter-le-ga-zon-et-de-ga-lo-per-sur-le-gra-vi-er.

: : Grands-gar-çons-gre-no-blois-qui-vous-gri-sez-dans-les-guin-guet-tes, : : ne-sò-y-ez-plus-gri-vois-et-gron-deurs.

: : Go-de-lu-reaux-gas-pil-lant-tout-à-go-go, : : gam-ba-dez-dans-la-ga-ren-ne-et-grim-pez-sur-les-grands-gro-seil-li-ers.

: : Un-gros-grou-pe-de-gre-nouil-les-grouil-laient-gro-tes-que-ment-dans-la-gar-gouil-le.

: : Gru-geant-du-grain,-une-gri-ve : : grin-got-tait-et-gri-gno-tait-a-vec-un-gros-gril-lon.

: : Gui-gnez-Guil-lau-me-Guil-lot : : ce-grand-gre-din-vous-gui-gne-ra-pour-vous-gro-gner.

: : Gar-des-cô-tes-gar-des-du-corps-et-gar-des-pê-ches : : gar-go-tez-les-gar-dons-de-la-gar-gouil-le.

: : Go-de-lu-reau-go-beur-go-be-go-di-che-ment-le-go-di-veau.

: : Gon-do-li-er-guet-teur-gout-teux-gour-mand-de-gour-ga-nes : : gour-man-dait-le-goût-du-gou-ver-neur-gour-mé-gour-met-et-go-gue-nard.

Comme, pour les premiers exercices, on a eu besoin d'un grand nombre de mots difficiles à prononcer, il ne faut point s'étonner qu'on ait construit des phrases ne présentant le plus souvent aucun sens bien déterminé, mais formées de mots commençant par des lettres et des articulations qui offrent le plus souvent des difficultés aux personnes qui bégayent; on fait répéter ces exercices d'après les règles indiquées dans la synthèse, jusqu'à ce que l'hésitation ait entièrement disparu.

Puisqu'il s'agit de détruire une habitude presque toujours congéniale, pour la remplacer par une nouvelle, qui, agissant comme le chant, est, comme lui, capable de rétablir l'harmonie et la régularité des mouvements des organes de la parole, il ne faut pas trop vite perdre de vue les moyens orthophoniques prophylactiques, mais bien les appliquer constamment, soit que l'on se trouve avec ses parents ou d'autres personnes avec lesquelles on est dans l'intimité, soit enfin que l'on ait à parler dans un cercle nombreux et devant des auditeurs que l'on connaît peu ou qui inspirent un certain respect. Quoique une

gêne spéciale vienne, dans cette dernière circonstance, enchaîner souvent la langue des bègues, ils pourront le plus souvent même, *dans les premiers jours de leur éducation orthophonique, s'exprimer sans hésitation*, s'ils ont soin de ne pas oublier la manière de parler qui leur a été indiquée, et si surtout ils font une *inspiration* au lieu faire des efforts choréiformes ou épileptiformes lorsqu'une syllabe malencontreuse vient arrêter les mouvements musculaires de leur langue.

Un bègue aurait tort de se croire débarrassé de son infirmité si, après quinze ou vingt jours d'exercice, il pouvait s'exprimer sans bégayer. Lorsqu'il en est ainsi, il ne cesse pas d'être bègue, mais seulement il paraît cesser de bégayer extérieurement, c'est-à-dire que son bégaiement est momentanément suspendu ; *ce qui est bien différent ;* il doit donc continuer l'emploi des principes enseignés, et ce n'est qu'après un certain temps qu'il cessera d'être bègue, et que, sans y penser, il s'exprimera avec facilité, ayant contracté l'habitude de parler selon la méthode d'orthophonie, dont *alors seulement* il fera en quelque sorte *instinctivement l'application* (1).

(1) *Telle est la raison qui démontre la nécessité de fixer de cinquante à cent le nombre des leçons, et, les espaçant convenablement, de ne les donner qu'une fois par jour, ou en tenant compte des loi-*

Les bègues ne doivent pas craindre les mauvais effets de l'espèce de monotonie qui résulte de leurs syllabes mesurées ; ils doivent être convaincus que leur nouvelle manière de parler ne sera pas *permanente*, et que, dans tous les cas, elle est beaucoup moins ridicule que les efforts pénibles qu'ils sont obligés de faire pour pouvoir articuler certains mots.

Pendant un certain temps ils s'en tiendront donc aux exercices orthophoniques (1) qui précèdent, pour passer ensuite à d'autres plus difficiles, mais plus attrayants, dans le genre de ceux que nous avons choisis pour modèles et qui se trouvent dans notre Anthologie orthophonique.

sirs dont l'élève peut disposer, de ne les donner que deux ou trois fois par semaine. La faculté de changer des habitudes n'étant pas la même chez tous les dysphones, il est impossible de fixer d'une manière précise le nombre de leçons indispensables pour le redressement vocal de telle ou telle variété de bégaiement. Par contre il est également impossible de fixer l'époque où une méthode orthophonique cessera d'être un art, c'est-à-dire sera applicable sans la volonté persévérante et par la seule force de l'habitude. (Revoir la note G, page 88.)

Une leçon par jour suffit, avec les applications qu'en fait et doit faire l'élève dysphone soit seul, soit avec d'autres personnes. D'ailleurs multiplier les leçons dans une journée serait vouloir jeter le trouble dans le cerveau, amener forcément la confusion dans l'influx nerveux qui suit la pensée, et, par conséquent, aller précisément à l'encontre du but, qui n'est autre que d'habituer le dysphone à diriger méthodiquement les courants de la volonté.

(1) Relire la note G. — INFLUENCE DES EXERCICES VOCAUX.

Afin de s'assurer que le premier exercice syllabique a amené un changement marqué dans l'articulation des mots, il faut commencer le second par la lecture lente et mesurée de quelques vers de sept ou de huit pieds, choisis de préférence aux vers alexandrins, parce que, comme on doit lire posément, on serait trop souvent obligé d'inspirer au milieu de la lecture de ces derniers.

Après la lecture de ces pièces de vers, on passe à celle d'autres morceaux de poésie composés de vers alexandrins, qui, étant plus longs, sont par cela même plus difficiles, parce qu'ils exigent que l'on conserve plus longtemps de l'air dans la poitrine et que l'on ménage mieux la sortie de ce fluide pendant l'expiration, afin de n'avoir pas besoin de respirer au milieu d'un mot ou d'un membre de phrase. On indique également à l'élève, au moyen de points, le moment où il doit inspirer en retirant la langue dans le pharynx ou, selon le vice de parole, à redresser, placer la pointe de cet organe derrière l'arcade dentaire supérieure.

La lecture de ces autres morceaux de poésie, qui met à même de bien juger des progrès de la personne, est suivie d'un autre exercice.

Pour passer à cet exercice, on procède de la manière suivante :

D'abord, on lit soi-même une maxime, une sentence ou un proverbe que l'on fait aussitôt répéter de mémoire à son élève et de la même manière, c'est-à-dire en appliquant *toujours* les procédés de la méthode élémentaire combinée selon les cas avec les autres moyens orthophoniques.

Le troisième exercice diffère du précédent, en ce sens que, au lieu de répéter littéralement des phrases en prose ou en vers, il faut traduire ou plutôt reproduire en d'autres termes des maximes ou des anecdotes qu'on a lues ou entendu lire, *de manière à se rapprocher autant que possible de la conversation ordinaire.*

Il est bon de varier à l'infini les exercices orthophoniques, non seulement en faisant reproduire en d'autres termes des pensées détachées toujours faciles à retenir, mais encore, lorsque la *chose* est *possible*, en faisant traduire en français des phrases du même genre, soit du latin, soit des langues anglaise, allemande, italienne ou espagnole, dont actuellement on exige l'étude dans toutes les écoles d'instruction secondaire de France.

Les exercices dans ces différentes langues peuvent tout à la fois être utiles aux Français et aux étrangers.

Les personnes bègues, qui, à la fin de leur traitement, parviendront à les traduire sans bégayer, pourront se regarder comme étant presque délivrées de leur infirmité, car cette épreuve est une des plus difficiles à subir et, par conséquent, des plus concluantes.

On continue le redressement vocal en faisant raconter des anecdotes longues et réciter *littéralement* des morceaux de poésie et de prose, dans le but de donner à l'élève l'habitude d'appliquer la méthode en racontant et en récitant de mémoire (1).

En récitant ou en faisant des lectures et des improvisations à haute voix, on exige que l'élève prononce toutes les syllabes distinctement, rigoureusement et sans *précipitation* ni *lenteur* (2). On conseille également de ménager la voix, la respiration et toutes les inflexions vocales, de telle sorte que l'on fasse bien sentir chaque période d'une phrase, et les différentes parties d'une lecture, d'un récit ou d'un discours. Enfin, par l'étude de l'articulation (*genre enharmonique*) (3) des sons successivement émis dans

(1) Relire la note C. — De la mémoire.

(2) Ces exercices sont pour ainsi dire des *exercices conservatifs*.

(3) *Genre enharmonique :* le passage d'un son à un autre sans que l'intonation du son ait été changée d'une manière sensible.

la même tonalité, on tâchera d'acquérir un organe égal, et un timbre pur, flexible, sonore et harmonieux (1), en essayant le plus souvent possible de parler devant une société nombreuse et imposante. C'est surtout par ce moyen que l'on peut parvenir à l'habitude de l'effort vocal, si utile aux bègues, qui, par ce manque de *modus faciendi*, sont parfois jugés d'une manière défavorable.

Cette étude préparera également l'élève à l'articulation courante de la lecture à haute voix.

(1) La parole esthétique, c'est-à-dire l'arrangement des sons qui constituent la déclamation, n'est pas un don de la nature, mais une faculté acquise dans le commerce social. C'est le résultat de l'éducation vocale, c'est le produit du génie humain ; enfin c'est un art, comme tous les arts, susceptible d'extension, de changement et de perfectionnement.

Un homme, dit *de Tracy*, fait d'abord un cri peut-être sans projet ; il s'aperçoit qu'il frappe l'oreille de son semblable, qu'il attire son attention, qu'il lui donne une notion de ce qui se passe en lui ; il répète ce cri avec l'intention de se faire entendre ; bientôt il en fait d'autres qui ont une autre expression ; il s'applique à varier ses expressions, à les rendre plus distinctes, plus circonstanciées, plus déterminantes ; il modifie ses cris par des articulations ; ils deviennent des mots auxquels il a fait subir diverses altérations pour indiquer leurs rapports ; il en forme des phrases dont la tournure varie suivant les circonstances, les besoins, l'objet qu'on se propose, le sentiment dont on est animé : voilà une langue ; d'observations en observations sur les effets de cette langue, on en prescrit les règles.

Par analogie, on parvient aussi au talent vocal le plus exquis pour exprimer oralement les pensées les plus fines et exciter les sentiments les plus passionnels.

Ces préceptes seront de la plus grande utilité pour les personnes qui ont été guéries d'un vice de la parole par la méthode orthophonique. Elles doivent également toujours se rappeler que le grand art de parler, surtout en public, consiste principalement à donner à sa voix une certaine mesure, et à ne jamais la forcer dans le but de se faire un organe factice.

Dès qu'on cesse de parler avec la voix naturelle, il est impossible de *dire* avec vérité et de faire entendre des intonations justes et des résonances vocales au point de vue esthétique (1). *Cicéron* pense avec raison *que c'est dans le médium de la voix que l'orateur doit commencer son exorde, pour s'élever ensuite ou s'abaisser, selon que le demandent l'accent de la nature et celui de la langue que l'on parle.* Enfin, d'autres auteurs qui ont donné des règles sur le débit et la déclamation, veulent que la voix ne s'élève jamais au-dessus de la *quinte.* Il suffit qu'elle s'étende entre l'*ut* sous la portée et le *sol* sur la première ligne. L'*ut* est le ton qui convient dans l'exposition et l'application, le *ré* dans l'élévation des voyelles, le *mi* dans les passions douces, le *fa* dans les mouvements

(1) *Résonance de la voix.* — Bruit plus ou moins éclatant que l'on distingue en auscultant le larynx, le cou, le thorax d'un individu qui parle : c'est le retentissement des sons produits à la partie supérieure du tube aérifère ; en d'autres termes, un phénomène de transmission des vibrations sonores.

de force, enfin le *sol* dans le grand pathétique.

S'il est impossible de donner à ce sujet des préceptes absolus, on doit conclure que, quand les personnes bègues ou affectées d'un vice de la parole sont instruites orthophoniquement, elles doivent prendre pour guide leur bon sens, et diversifier leurs inflexions vocales *suivant leur organisation et le sentiment qu'elles éprouvent.*

PREMIER APPENDICE DE LA NOTE O

PRÉCEPTES ET PROCÉDÉS COMPLÉMENTAIRES D'ORTHOPHONIE ET DE PROPHYLAXIE PHONÉTIQUE.

PREMIER APPENDICE

Les procédés et les préceptes complémentaires d'orthophonie et de prophylaxie phonétique, que nous indiquons ci-après et que nous professons depuis quinze ans dans nos cours publics et particuliers, sont utiles non seulement aux personnes bègues ou affectées d'un vice de la parole, mais encore aux personnes dont le goût phonétique ou la profession consiste à parler, à déclamer, à chanter ou à faire des lectures à haute voix.

PRÉCEPTES ET PROCÉDÉS

1° Coordonner la pensée avant de coordonner les muscles de l'appareil vocal. — Avaler souvent la salive pour éviter qu'elle n'embarrasse le jeu de la parole.

2° Avoir toujours la bouche fermée pendant le silence; il importe alors de placer la langue dans la cavité inférieure de la mâchoire inférieure et de tenir jointes les lèvres légèrement retirées ; on évitera ainsi certains mouvements spasmodiques de la langue ou des lèvres.

3° Pendant la pratique des exercices rythmés, on s'efforcera d'appuyer et même d'exagérer l'articulation organique de la lettre qui fait l'objet de l'exercice.

4° En rendant très légèrement convexe le haut de la poitrine pour faciliter, dans le phénomène de la respiration, le jeu des muscles pectoraux, on placera dans un certain ordre de pondération les épaules et les bras.

5° Pendant l'émission de la voix, *expirer* progressivement afin de maintenir l'attraction de tous les organes articulaires de l'appareil vocal.

6° L'émission vocale de la première syllabe du premier mot d'une phrase doit toujours être précédée d'un frémissement spécial de la glotte, frémissement qui par son élasticité *pose* la voix et *colore* le jet vocal.

7° Dans les productions successives de phonation qui composent une phrase orale, la continuité de la

résonance vocale ne cessera ou ne sera suspendue qu'aux endroits où une pause est indiquée par le sens de la phrase.

8° Au moment où on articule la première syllabe du premier mot d'une proposition, on doit, quant à la valeur de l'effort vocal à produire, se figurer qu'on va chanter.

9° Au moment des études techniques et élémentaires d'orthophonie ou au début du redressement d'une infirmité vocale, on s'exercera à abaisser fortement et automatiquement la mâchoire inférieure.

10° On proportionnera la chute de la mâchoire inférieure à la valeur labiale, linguale, gutturale ou glottale de la syllabe sonore à produire ; ce procédé empêche l'étouffement de la voix et facilite l'emboitement buccal de toutes les syllabes à articuler.

11° Appuyer un peu sur la glotte pour l'articulation de la deuxième syllabe : on évitera ainsi les aheurtements vocaux.

12° Les dysphones, en disciplinant les inflexions vocales de la 1re, 2e, 3e, 4e syllabe, etc., etc., doivent se souvenir des procédés phonétiques indiqués pour l'articulation de la lettre par l'alphabet orthophonique.

13° Les personnes qui étudient l'orthophonie doivent toujours être sur le *qui-vive vocal* lorsqu'elles conversent ou qu'elles discutent : dans ce but et pour empêcher les mouvements choréiques du pharynx, elles feront, même sans en avoir spécialement besoin, au moment où elles parlent, une inspiration orthophonique devant chaque période oratoire et, quand la période se compose de plusieurs membres de phrases, au commencement de chaque division de cette période.

14° Lorsque la fin d'une période oratoire est très prochaine, on pourra se dispenser de faire une inspiration en plaçant seulement la pointe de la langue derrière l'arcade dentaire supérieure ; ce mouvement lingual prestement effectué à ce moment sera suffisamment ventilateur et prophylactique.

15° Avoir soin de faire une complète *expiration* avant de produire une nouvelle *inspiration*.

16° On évitera de forcer la voix ; ce serait la rendre antiharmonique. — En la forçant dans le haut, on la rend aigre et criarde ; en l'outrant dans le bas, on la rend rauque. Ces anomalies vocales produisent rapidement soit des dissonances vocales pour le libre-

parlant, soit des recrudescences de bégaiement pour le dysphone.

17° Les personnes qui étudient l'orthophonie auront soin d'articuler d'une manière distincte toutes les syllabes qui composent les mots d'une phrase. Elles articuleront ces mots suivant leur véritable valeur glottale, gutturale, linguale ou labiale et en observant les accents orthographiques. Elles feront sentir les points d'admiration et d'interrogation, les interjections qui expriment un sentiment, les conjonctions intentionnelles; en outre, elles élideront l'*e* muet devant les autres voyelles, elles appuieront sur les finales et empêcheront qu'elles ne soient étouffées pour les auditeurs sans néanmoins faire sonner les voyelles ou les consonnes qui sont pénombrées.

18° Nos élèves auront également soin, pour maintenir chez eux l'attraction des organes vocaux dont ils ont plus spécialement besoin que les libres-parlants, de faire sentir les consonnes aux finales suivies d'un mot qui commence par une voyelle, aux lettres redoublées qui veulent être exprimées pour donner aux mots leur caractère. Il y a cependant ici, comme en tout, une mesure à garder.

19° Dans le commencement de son redressement vocal, le dysphone pratiquera le son esthétique seulement sur les syllabes des mots auxquelles son émotion correspond le plus souvent. Afin de n'éprouver aucune entrave dès le début de cette étude, il choisira, dans les affections du *moi*, celles qui ont le plus de rapport avec son caractère ; il commencera modérément cette étude vocale et il montera graduellement jusqu'au degré le plus exagéré de l'affection qui aura été choisie ; il en est de même pour toutes les expressions.

20° L'exacte observation des *pauses* épiphoniques qui fixent l'attention des auditeurs permettent d'appliquer sans trouble les procédés prophylactiques de la méthode, c'est-à-dire qu'ils donnent tout le temps nécessaire aux dysphones pour exécuter les gymnastiques buccale, labiale, linguale, gutturale et glottale.

21° Il importe de faire les exercices vocaux indiqués dans la synthèse d'orthophonie, tantôt dans le *ton familier* qui est celui en usage dans la conversation ordinaire (voix douce et simple), tantôt dans le *ton soutenu* qui est celui employé pour la déclamation, tantôt dans le *ton moyen* qui a plus de tenue vocale que le ton familier et moins que le ton soutenu.

22° Le son orthophonique et le son esthétique en se joignant doivent être toujours conformes à la nature du sujet à exprimer par la parole.

23° L'instruction technique de l'orthophonie, qu'elle s'applique à l'infirmité même du bégaiement, au redressement d'un vice de la parole, aux cas spéciaux de redoublement d'insistance du bégaiement dus à des causes morales et extérieures, ou qu'elle s'applique à l'étude de la lecture à haute voix, de la déclamation ou du chant, comprend dans son ensemble une seconde phase spéciale d'enseignement.

Ce double enseignement, non moins utile, non moins nécessaire que le premier, est celui qui consiste dans la transmission normale et progressive de l'énonciation méthodique à une énonciation se rapprochant de plus en plus de l'énonciation naturelle et esthétique, qui dissimule complètement les procédés de phonation qui ont été enseignés.

Donc, les élèves, selon leur instruction pédagogique et surtout selon leurs moyens intellectuels, étudieront comme complément de leur éducation vocale la gamme ascendante et descendante des passions, puis les différents mouvements du *moi* qui se traduisent dans la voix par une note correspondante indiquant la note juste et le degré précis de l'émotion.

Les mouvements de l'âme auxquels correspondent les intonations, les inflexions et le volume de la voix sont divisés ainsi :

Dans l'admiration, l'enthousiasme, l'imprécation, le *moi* communique à la voix l'ampleur des grandes passions ;

Dans la supplication, le repentir, les plaintes, le *moi* se soumet et la voix s'abaisse ;

Dans le désir et tout ce qui s'y rattache, le *moi* s'élance en avant et la note correspondante de la voix prend une intonation violente et impétueuse ;

Dans la crainte, l'épouvante, etc., etc., la voix se glisse inférieurement et indique que l'âme rentre en quelque sorte en elle-même ;

Dans la déférence, le respect, l'ironie, la flatterie, le *moi* se contient et dirige intentionnellement ses mouvements ; la voix suit la même marche ;

Dans la colère, la joie excessive, dans toute passion qui fait que l'on ne se possède plus, la voix entrecoupée, inhabile à se diriger, dénote l'impuissance et la faiblesse du moi, qui se laisse envahir malgré lui ;

Dans l'incertitude, dans l'irrésolution, les fluctuations de l'esprit sont marquées par l'hésitation de la voix ;

Dans toutes les passions concentrées, telles que la haine, l'envie, la jalousie, les intonations brèves, saccadées et serrées reproduisent ces mouvements de l'âme qui se replie et se roule sur elle-même par dépit et comme pour se préparer à la lutte ;

L'intensité et la nature de l'émotion psychologique seront marquées par l'intensité correspondante du *son esthétique* et par la précipitation ou la lenteur de la parole.

24° Les formes de style répandues dans une composition littéraire ont chacune un caractère distinctif qui leur est propre. — Pour rendre par l'orthophonie esthétique ces formes littéraires, on variera le ton, le timbre, la couleur et la force de la voix de la manière suivante :

La *répétition* demande qu'en élevant la voix en faucet sur le mot déjà articulé, on fasse remarquer qu'il a été répété avec intention (*ton guttural*) (1) ;

La *gradation* exige que l'on fortifie le ton par de-

(1) Quand on veut phoner gutturalement, on doit : 1° laisser la mâchoire dans le plus grand abaissement possible ; 2° fixer la langue dans le creux de la mâchoire inférieure.

grés, jusqu'à ce qu'on arrive au dernier membre de la phrase oratoire, lequel se prononce avec plus de force encore que les précédents (*voix de poitrine*, — *point de départ de la gradation*, *médium*, *voix de tête*, *médium*) ;

La *conjonction* veut qu'on appuie vocalement et avec intention sur la particule conjonctive (*ton lingual* et *simultanément ton guttural*) ;

La *disjonction*, que l'on marque aux virgules par un arrêt phonique, que les particules n'existent pas ;

La *métaphore*, qu'on rende par la *voix de tête*, jointe à un *frémissement glottal* (1) intentionnel, les expressions figurées, pour en faire ressortir la hardiesse et surtout la justesse avec laquelle on a transporté dans une proposition un mot du sens propre au sens figuré ;

L'*hyperbole* exige un *ton pharyngien* élevé et même un peu exagéré suivant l'augmentation ou la diminution de la vérité des choses ;

(1) Le frémissement glottal se forme comme le ton guttural ; seulement, ici, on doit, au moment où le frémissement glottal se forme, contracter le pharynx de bas en haut, ainsi que le gosier, afin de laisser le son laryngien sortir par la bouche sans être modifié par le haut de l'appareil vocal.

L'*antithèse* demande qu'on mette entre les *sons* vocaux la même opposition que celle qui se trouve entre les pensées ou les objets qui font oralement le tableau du contraste ; il importe donc d'éviter le *médium ;*

L'*objection* qu'on se propose à soi-même veut qu'on différencie bien le *ton* des difficultés (*voix gutturale*) qu'on propose à sa proposition, d'avec celui des réponses qu'on y fait (*voix de tête*) ;

La *correction* s'exprime par un *ton guttural* et ferme, quand le parlant se reprend pour dire quelque chose de plus fort, et par une *résonance linguale* éclatante lorsqu'il dit toute autre chose que ce qu'il vient de dire ;

L'*interrogation* doit avoir un ton vif et fort dissemblable selon la variété des affections qu'elle exprime (*voix de tête ou de poitrine*) ;

L'*apostrophe* (*voix de poitrine ou voix de faucet*) s'adressant momentanément à des choses ou à des personnes auxquelles ne s'adresse pas l'ensemble du dialogue ou du discours s'exprime en donnant à la voix un ton d'assurance, de fermeté, de transport et

d'éclat (*résonnance labiale*) (1), et quelquefois aussi en donnant à la voix un ton tendre et affectueux (*ton guttural et frémissement glottal*) ;

L'*obsécration* (2) demande le ton animé, tendre et touchant comme lorsqu'on implore l'assistance de Dieu ou de quelque personne puissante (*voix de poitrine soutenue, résonance linguale*) (3) ;

L'*exclamation* se fait avec un ton de voix élevé, passionné, très expressif (*voix de faucet et finalement résonance gutturale*, variable cependant selon l'impression intérieure qu'il s'agit de communiquer (*alors frémissement glottal*) ;

L'*optation* veut le ton mouvementé qui exprime le souhait (*voix de médium et frémissement glottal*) ;

La *prosopopée* exige des tons énergiques, véhéments et enthousiastes, car l'orateur au moment de la prosopopée introduit dans son discours soit une per-

(1) Pour produire une résonance labiale, il faut écarter fortement la commissure des lèvres.

(2) Figure de rhétorique.

(3) On obtient la résonance linguale en portant la pointe de la langue vers la base et en dilatant l'arrière-bouche.

sonne morte, absente ou supposée, soit une chose inanimée, qu'il fait parler ou agir (*résonance linguale avec emboîtement graduel du son vocal en voix de tête*) ;

L'*imprécation* se produit phonétiquement par des intonations impétueuses et par des intonations ardentes, quand l'orateur souhaite des malheurs à celui dont il parle ou à qui il parle (*voix de poitrine avec frémissement glottal ou voix de tête selon la portée de l'imprécation*) ;

La *réticence* fait baisser la voix d'un ton plus bas que dans les mots précédents et par cette modification de la voix, le parlant fait entendre ce qu'il ne croit pas devoir dire expressément ;

L'*ironie* fait prendre un ton qui laisse entrevoir le contraire du sentiment qu'on veut faire entendre (*union de la voix de médium avec celle de faucet*).

24° En parlant esthétiquement et en disciplinant les différentes inflexions plus simples de la voix, on appliquera toujours les lois qui constituent la science de la physiognomonie.

25° Les gestes bien équilibrés donnent non seule-

ment de la force et de la vie à la parole, mais encore permettent de rythmer normalement les articulations vocales ; *cette pondération rend la sensibilité plus communicative.*

A ce propos, il ne suffit pas, par exemple, de pleurer soi-même, mais il importe d'avoir le talent de faire pleurer les autres ; c'est alors qu'il faut élever, exalter son imagination pour atteindre le but, sans le dépasser.

Alors l'artiste parlant croit parler d'après sa pensée ; il devient en quelque sorte improvisateur.

25° La monotonie syllabique sera évitée en se souvenant que l'intonation esthétique a lieu *généralement* à la fin des mots de deux syllabes, à la première, à la dernière de ceux qui en ont trois, à la deuxième et à la quatrième de ceux qui en ont quatre.

On s'étudiera à rendre en outre, en abaissant plus ou moins la mâchoire inférieure et en lançant le jet vocal, les valeurs phoniques et phonétiques suivantes : *a* grave, *a* bref, *e* ouvert, *e* moyen, *e* fermé, *i* et *y*, *o* grave, *o* bref, *u*, *ou*, les diphtongues, *l* mouillée, les liaisons, les consonnes dans les mots, *h* aspirée, nasale *ou*, nasale *in*, nasale *an*.

26° En parlant, il faut avoir soin que les mâchoires

se joignent de manière à ce que les deux rangées de dents s'appuient sans se croiser, ni qu'elles soient plus avancées ou plus saillantes l'une que l'autre, cela donne à la voix plus de sonorité.

27° Pour produire le phénomène vocal de la *voix sombrée*, il faut disposer la cavité buccale comme dans la prononciation de *o*, *ou*, *u*, et fixer par un effort le larynx aussi bas que possible.

28° Lorsqu'on veut prolonger un effort phonétique, il est essentiel de retenir, par la pression des lèvres, l'air inspiré.

29° Si une inspiration est faite pendant un effort vocal, l'équilibre organique est perdu. Il se produit comme un *choc* entre les deux forces mises en branle, ce choc détermine alors une contraction. — Cette contraction fait ordinairement bégayer un dysphone, détonner un chanteur ou haleter un comédien.

30° Dans la pratique du son esthétique il ne suffit pas de lancer les sons au hasard, il faut avoir le projet de les former précis, intentionnels.

31° Il faut avoir de l'enthousiasme et cependant être susceptible de réflexion ; avoir un cœur ardent,

et pourtant posséder assez de calme pour laisser à l'esprit la faculté de l'observation.

32° Pour que la déclamation soit ce qu'on veut qu'elle soit, on évitera d'éclater de rire, autrement la voix serait dénaturée par suite de l'ébranlement nerveux produit par le rire.

33° L'art de la production du son esthétique s'étend fort loin. — Par exemple, un père noble, une grand'-mère, un comique, un amoureux, ne peuvent avoir la même vivacité vocale. Il faut savoir que chaque état, chaque âge, chaque situation a son cachet particulier d'intonation, une inflexion fausse changera certainement le sens esthétique et détruira l'effet vocal qu'on se propose de rendre.

34° L'oreille doit juger de la justesse des sons articulés ; elle doit également être assez exercée pour apprécier dans la déclamation ou la lecture à haute voix la valeur d'un ton, d'un demi-ton, d'un quart de ton, d'un demi-quart de ton.

DEUXIÈME APPENDICE DE LA NOTE O

DES INSPIRATIONS ET DES EXPIRATIONS BUCCALES ET NASALES ET DE LEURS DIFFÉRENTES ÉVOLUTIONS PHYSIOLOGIQUES.

DEUXIÈME APPENDICE

On peut dire, sans crainte de se tromper, que l'art de l'*inspiration* et de l'*expiration* est l'âme même de la phonation, de la déclamation dramatique, de la lecture à haute *voix* et du chant.

Faire méthodiquement une respiration sans se fatiguer comme sans fatiguer ceux qui vous entendent, c'est là le vrai moyen de donner à la voix pendant le travail de l'expiration toute sa puissance, toute sa vertu, tout le développement progressif dont elle est susceptible pour faire ressortir la vigueur, l'énergie de certaines phrases articulées, déclamées ou chantées.

Cette science qui décuple les forces orales rentre dans la gymnastique pectorale, dans la gymnastique laryngienne et linguale et dans la gymnastique buccale.

Le besoin de l'*inspiration* et de l'*expiration* est une sensation interne qui précède et met en jeu tout

l'ensemble des organes qui concourent à la respiration. Ce besoin est à la respiration ce que la faim est à la digestion.

A côté de l'éducation corporelle il importe que le jeu des muscles inspirateurs soit à leur tour l'objet d'une éducation toute particulière; sinon les organes vocaux proprement dits seront toujours le siège de maladies aiguës.

Ces affections, la plupart du temps, sont occasionnées, chez les artistes dramatiques ou lyriques, par l'*haleine* qu'ils cherchent à retenir au moyen de mouvements pour ainsi dire épileptiformes et par les inspirations trop rares ou trop brusques auxquelles ils ont recours pour alimenter d'air leur poitrine.

La principale tâche de l'artiste parlant dans la pratique de son art, et sur laquelle on n'insiste pas assez, est de conduire graduellement son expiration dans l'émission de la voix.

Cette habileté de savoir ménager ses forces, ne distribuant l'air qu'à des doses savamment appropriées à l'intensité phonique, est une difficulté réelle non seulement pour la plupart des artistes, mais encore pour les dysphones. Combien n'en voit-on pas qui laissent échapper dès le début d'une phrase l'air qu'ils ont dans les poumons, et qui, en conséquence, n'ont plus de réserves suffisantes pour donner vocalement

au crescendo de la passion toute la progression caractéristique de cette phrase? En effet comment rendre un passage assez long si l'on ne sait mesurer proportionnellement ses expirations?

L'interprète dramatique ou lyrique qui est assez peu ménager de ce qui est la cause matérielle de la parole est obligé, par suite de « l'halétement » continuel auquel il a recours, de dénaturer le sens ou la valeur vocale des morceaux dramatiques ou lyriques. Par la *continuité* de cette contraction il émiette de plus en plus ses propres forces en fatiguant inutilement les muscles expirateurs jusqu'au moment où il se trouve dans l'obligation de renoncer à la scène.

Il est donc de toute nécessité de savoir inspirer à propos, d'expirer graduellement et de ne jamais essayer, par des efforts violents et des éclats de voix stridents, de dépasser l'étendue d'un registre.

Cette étude, que toutes les personnes qui cultivent l'*orthophonie* ne devraient jamais perdre de vue, est d'un grand secours si elle est soigneusement faite. Elle peut contribuer certainement à rendre moins rares les artistes possédant une voix étendue et flexible.

INSPIRATIONS. — EXPIRATIONS.

Les mouvements respiratoires indiqués par Beau et par Lutterbach ne se passent pas absolument de la même manière chez tous les individus.

Chaque mouvement respiratoire est composé de deux temps : celui par lequel l'air est introduit dans les poumons (*inspiration*) et celui par lequel ce fluide, après avoir été introduit dans le poumon pendant l'inspiration, est rejeté au dehors (*expiration*).

Dans l'état naturel, la respiration est facile, douce, égale, insonore.

On compte, chez l'homme, environ trente-cinq respirations par minute pendant la première année de la vie, vingt-cinq la seconde année, vingt à la puberté, et dix-huit dans l'âge adulte.

Lorsque l'air est pur on peut l'inspirer largement, à moins qu'il n'y ait irritation dans l'organe respiratoire.

Les mouvements respiratoires sont classés sous les noms de modes ou types abdominaux, costo-inférieur et costo-supérieur.

Type abdominal. — Dans ce mode, la respiration

ne se révèle que par les mouvements du haut de l'abdomen qui devient saillant dans l'inspiration et se retire dans l'expiration. Ces mouvements trahissent les contractions et les dilatations alternatives du *diaphragme*, qui, dans ce cas, borne son action à déprimer les viscères abdominaux. Les côtes semblent immobiles, à moins que les inférieures ne soient entraînées en dehors et en bas, en suivant, au moment de l'inspiration, les mouvements des viscères abdominaux, qui dilatent les flancs en même temps qu'ils distendent la paroi antérieure du ventre.

Ce type s'observe constamment dans le premier âge, quel que soit le sexe ; mais, au bout d'un nombre variable d'années, on voit s'établir des différences entre les jeunes garçons et les jeunes filles, ces dernières perdant cette forme qui persiste chez un assez grand nombre d'hommes.

Type costo-inférieur. — Dans le type costo-inférieur, les mouvements respiratoires sont très apparents au niveau des sept dernières côtes ; ils diminuent à mesure qu'on remonte vers le sommet de la poitrine qui semble parfaitement immobile. Le sternum est un peu porté en avant dans sa partie inférieure. La paroi abdominale ne se gonfle pas comme dans le type abdominal ; elle est immobile, et parfois même elle s'aplatit pendant l'inspiration pour re-

prendre un état normal de gonflement à l'expiration.

Type costo-supérieur. — Dans cette forme de dilatation de la poitrine, la plus grande étendue des mouvements a lieu sur les côtes supérieures et surtout sur la première, qui sont portées en haut et en avant. On voit la clavicule, le sternum et la première côte se soulever, et cette action se propager, mais en s'affaiblissant, de la partie supérieure à la partie inférieure de la poitrine. Il y a de plus un mouvement de rotation très marqué dans les côtes qui suivent la première.

Pour produire normalement les inspirations et les expirations buccales et nasales, on distingue divers points de contact organique.

Par respiration buccale on entend celle qui se fait seulement par la bouche.

On doit éviter d'inspirer ainsi lorsque le corps et l'esprit sont dans un état de réelle agitation ou lorsque la bouche est atteinte de certaines affections morbides.

Lorsque la bouche cesse de participer au phénomène de la respiration, elle devient nasale ; c'est par

les fosses nasales (1) que s'accomplissent alors l'inspiration et l'expiration.

Quand on court, il est nécessaire d'employer la respiration nasale : on aspire à ce moment une moins grande quantité d'air et par contre l'agitation corporelle qui se produit forcément dans l'exercice de la course se pondère.

La respiration est naso-buccale lorsqu'on inspire avec le nez et qu'on expire par la bouche.

Cette évolution organique a presque toujours lieu dans le sommeil.

On doit adopter également ce genre d'inspiration lorsqu'on veut inspirer sans que l'air qui arrive dans les poumons soit altéré en traversant l'appareil buccal. Elle a en outre l'avantage de diriger vers le cerveau un courant d'air frais et d'y produire à la longue, en passant par les fosses nasales, un effet de calme et de rafraîchissement.

C'est le mode de respiration employé aussi instinctivement par ceux qui veulent, sous forme de jet, projeter autour d'eux de l'air avec vigueur.

(1) Les fosses nasales forment deux cavités anfractueuses ou inégales qui, en livrant passage à l'air, concourent à l'accomplissement de l'acte respiratoire et à la phonation. Ces cavités, qui n'ont aucune communication entre elles, sont séparées l'une de l'autre par la cloison dont le vomer forme la partie osseuse, et que complète antérieurement le canal nasal.

Si l'*appareil nasal* est malade, on doit recourir à un procédé inverse : on inspire par la bouche et on expire par le nez, afin que l'air chasse les émanations malsaines. C'est ce qui constitue la respiration *buccô-nasale*.

Lorsque l'acte de la respiration se produit simultanément par la bouche et par le nez, on produit ce qu'on appelle la respiration *indifférente*.

Quand les mouvements de la systole et de la diastole sont réguliers, la respiration indifférente ne présente aucun inconvénient ; mais il n'en est plus ainsi lorsque le corps est agité. En effet, si pendant la respiration indifférente il survient une secousse nerveuse ou un choc organique, la quantité d'air qui a été attirée vers les poumons s'échappant trop brusquement peut produire des accidents de congestion plus ou moins graves.

La respiration est dite *cahotée* lorsqu'on inspire presque *involontairement* par le nez, en deux ou trois temps, et qu'on expire par la bouche de la même manière en ne laissant entre les lèvres qu'un étroit passage.

Les chanteurs et les comédiens, lorsqu'ils sortent par les temps froids, devraient avoir recours à ce mode d'*inspiration entrecoupée* dans le but d'élever la température de l'air qui arrive alors plus chaud aux

poumons, et aussi pour éviter la gerçure des lèvres.

Pour aider le fonctionnement de la respiration *cahotée*, on élève très légèrement les épaules en inspirant, puis on les laisse retomber au moment où commence le mouvement expirateur.

Ce genre de respiration divisée atténue également la fatigue qui résulte d'un travail pectoral obligatoire.

La respiration *graduée* procède de la respiration cahotée. Après avoir inspiré *à fond*, par la bouche, en plusieurs temps, on laisse, entre les lèvres serrées, l'air s'échapper en un mouvement pour la première expiration, en deux pour la seconde, en trois pour la troisième.

Dans la respiration graduée, l'inspiration cahotée et l'inspiration graduée se succéderont tour à tour et les épaules se concaviteront légèrement. Ce dernier mouvement a pour effet d'augmenter le jeu des poumons, et de faciliter l'explosion du jet vocal. En outre, l'air, attiré dans la bouche par une forte pression des lèvres, y apporte un effet de fraîcheur qui empêche la gorge de se dessécher trop rapidement et entretient le fonctionnement des glandes salivaires.

Une variété de la respiration graduée est la *respiration pénétrante*.

Pour la produire on procède comme précédemment, avec cette seule différence que, dans la respiration pé-

nétrante, pour obtenir le prolongement de l'acte inspirateur on imprime au thorax un léger mouvement de torsion.

La respiration pénétrante, lorsqu'elle est seulement *muette* et *automatique*, a pour effet de fortifier les *organes actifs* de l'appareil vocal et le jeu des poumons.

Elle est, comme gymnastique pectorale, particulièrement utile pour les acteurs lyriques ou dramatiques et les orateurs.

La respiration *élancée* procède de la respiration pénétrante.

Elle n'en diffère qu'en un point qui est celui-ci : on reprend le second temps d'inspiration avec plus de force et comme par *élancement*.

Dans la respiration élancée, plus l'on retient l'air inspiré et plus l'effet vocal (expiration sublime) obtenu dans le chant est puissant.

Ce mode d'expiration doit suivre l'inspiration orthophonique.

On sait d'ailleurs que l'inspiration orthophonique, par l'agrandissement de l'ouverture glottale qu'elle occasionne, a pour résultat de faire pénétrer normalement et en abondance l'air dans les poumons.

Nous n'avons point à nous occuper ici de l'*inspiration orthophonique*, car son évolution pectorale,

laryngienne, linguale et buccale a été indiquée dans la *Synthèse orthophonique.*

RESPIRATIONS ANORMALES.

Respiration puérile. — Se dit quand l'inspiration et l'expiration sont plus bruyantes qu'à l'ordinaire, quand il y a augmentation de la durée absolue des deux temps, leur durée relative restant la même, et que le murmure vésiculaire se fait entendre avec plus d'intensité que dans l'état normal, la respiration conservant d'ailleurs son caractère doux et moelleux. C'est l'annonce d'une maladie quelconque du poumon.

Respiration caverneuse. — Bruit que l'inspiration et l'expiration déterminent dans une excavation formée au milieu du tissu pulmonaire.

Respiration inégale. — Celle dont les mouvements ne se succèdent pas d'une manière uniforme.

Respiration saccadée. — Altération particulière

du rythme respiratoire caractérisée par la division de l'inspiration en deux bruits d'une force inégale, existant tantôt sans altération d'intensité ou de caractère du murmure vésiculaire, et tantôt avec faiblesse ou rudesse de ce murmure. Le phénomène est observé le plus souvent au sommet des poumons ; il n'a guère lieu que dans l'inspiration.

Respiration vésiculaire. — Cette respiration résulte de la pénétration libre de l'air dans les bronches, et de là dans les canalicules respirateurs jusqu'au fond de ceux-ci.

TROISIÈME PARTIE

NOTES DIDACTIQUES

DE

PHYSIOGNOMONIE

NOTE P

PROLOGUE

NOTE P

PROLOGUE

La nécessité d'étudier conjointement avec les principes de Phonation les lois qui président à l'harmonie des mouvements d'expression et du geste, lois qui constituent la science de la *physiognomonie*, s'impose naturellement à ceux qui veulent étudier l'*art* de la *parole*.

La mimique qui possédait chez les anciens, à Athènes comme à Rome, des interprètes d'un talent merveilleux a été délaissée pendant longtemps et est restée encore aujourd'hui trop abandonnée aux interprétations de quelques artistes.

Les anciens en jugeaient autrement, eux qui avaient des maîtres spéciaux pour l'étude du geste et des mouvements d'expression. Le soin qu'apportaient à l'étude de cet art les citoyens qui se destinaient au barreau ou à la tribune montre bien l'importance

qu'ils accordaient à ce complément nécessaire de l'éloquence.

L'étude de la *physionomie* toutefois n'a pas été, à cette époque, l'objet de recherches scientifiques permettant de condenser en système la théorie des mouvements d'expression. Les méthodes si précises de l'analyse n'avaient point de représentants, et les ouvrages sur ce sujet que nous a légués l'antiquité comme le moyen âge empruntent leurs théories à un empirisme bizarre ou à des conceptions souvent erronées.

Dans ces derniers temps, plusieurs savants tout à la fois physiologistes et psychologues ont consacré une partie de leur vie à la recherche et à la description des manifestations extérieures de l'âme dans la physionomie, le geste et les attitudes du corps.

En France, *Gratiolet*, sitôt enlevé à la science et aux nombreux admirateurs de son talent (1), en Allemagne, *Engel* (dix-huitième siècle) ont laissé sur cette « *matière à cent actes divers* » des ouvrages que difficilement on saurait surpasser ou même égaler.

D'autres auteurs autorisés, *Diderot*, *Descuret*, *Delestre*, *Chevreul*, par exemple, ont également

(1) On apprendra certainement avec plaisir que le buste de Gratiolet qui avait été fait depuis plusieurs années par M. Oliva, un des sculpteurs les plus distingués de notre époque, vient d'être placé dans une des salles du Collège de France.

publié sur la physiognomonie le résultat de leurs observations.

Dans son curieux travail sur la physionomie, *Lavater*, doué pour ainsi dire du don divinatoire, a fait preuve aussi, par ses remarques, d'une grande finesse d'observation. — On reconnaît cependant qu'il n'a pas, à proprement parler, établi de système. Cherchant plutôt à pénétrer le caractère personnel des individus, il a renouvelé avec habileté les théories d'Aristote jugeant les hommes d'après leurs similitudes avec certains types connus.

Il serait difficultueux, inutile même de le suivre dans cette voie.

Outre le langage oral qui varie d'un peuple à l'autre, l'homme possède un langage commun à tout ce qui a vie et mouvement sur la terre : c'est le langage physiognomonique. Et c'est ce moyen de communication qu'il importe d'étudier quand on est maître de son instrument vocal.

Lorsqu'une personne instruite orthophoniquement produira graduellement et à volonté tous les sons esthétiques, et qu'elle pourra *exprimer* ainsi tous les sentiments dont le *moi* est susceptible d'être agité; lorsqu'elle aura la faculté de s'émouvoir facilement, de s'attendrir elle-même par ses propres accents; quand enfin elle se croira capable de peindre avec sa

voix toute espèce d'émotions ; alors elle pourra commencer à étudier l'art du geste.

Un geste bien réglé contribue toujours à l'effet vocal au lieu de l'atténuer.

Il nous a paru utile de composer, d'après les importants ouvrages cités plus haut, parfois trop subtils d'observations et de discussions métaphysiques, un *ensemble succinct* de physiognomonie où les personnes qui s'occupent spécialement d'orthophonie esthétique pussent trouver, dans une suite de quelques pages, les principales évolutions de *la physionomie, du geste et des attitudes du corps.*

NOTE Q

DE LA PHYSIONOMIE

(PREMIER TABLEAU)

NOTE Q

DE LA PHYSIONOMIE

Aristote a fixé le principe suivant : *ce qui est durable dans la forme exprime ce qui est immuable dans la nature de l'être.* C'est ce qui constitue les espèces : l'homme, le chien, etc..., et *ce qui est mobile et fugace dans cette forme exprime ce qui dans la nature de l'être est contingent et variable :* les impressions, les sentiments, les volontés, etc...

L'énoncé de ce principe indique suffisamment les deux grandes divisions de la physiognomonie générale.

La première de ces deux sciences, appelée *morphologie*, étudie dans le monde vivant ce que les savants appellent « l'ordre sériel des formes », c'est-à-dire l'enchaînement graduel des espèces, et révèle la vé-

ritable nature des êtres en leur assignant leur rôle dans l'ensemble de l'univers.

La deuxième, appelée *cinésiologie* par différents auteurs, s'occupe de ces mouvements mobiles et fugaces qui traduisent dans toutes leurs modifications les volontés, les passions, les instincts accidentels de l'animal.

C'est cette dernière science qui nous occupe en ce moment.

On doit distinguer tout d'abord la *Physionomie* et l'*Expression*.

La physionomie est l'aspect particulier qui, pour chaque être, résulte de l'ensemble de ses parties tant extérieures qu'intérieures, et pour l'homme spécialement, de l'ensemble des traits de la face.

Par l'habitude prise de certaines expressions inhérentes aux idées, aux sentiments propres à diverses fonctions, à diverses carrières, elle forme une grande variété de types : nous avons les physionomies du professeur, de l'avocat, du prêtre, du diplomate, du militaire, du fonctionnaire autoritaire, de l'huissier malveillant, etc.

Ces physionomies multiples sont absolument indépendantes de la forme et de la régularité du tronc et des membres. Dans chaque classe de la société, en

dépit même de la différence des visages, nous retrouvons une empreinte *sui generis* propre à toute une catégorie d'hommes exerçant la même profession. C'est une marque spéciale persistant chez l'individu et qui révèle son identité. On peut donc appeler la physionomie la *caractéristique* de chaque individu.

Mais cette physionomie subit à son tour mille modifications plus ou moins sensibles qui sont l'indice de modifications intérieures. Ce sont ces changements extérieurs de la physionomie se manifestant dans la figure humaine qui constituent *l'expression*.

Il est évident que dans bien des cas la parole seule pourrait suffire pour transmettre une ou plusieurs idées, et il est également positif que lorsqu'un littérateur converse avec nous par l'intermédiaire du livre ou de la lettre, on saisit nettement sa pensée et on devine ses impressions sans avoir besoin de connaître son jeu physiognomonique. Mais où serait le charme des conversations, des assemblées, du théâtre, si chacun venait parler sans action, avec un débit froid ou monotone, réciter en quelque sorte l'énonciation de sa pensée sans que le visage par exemple représentât ce qu'il y a de plus intime et de plus personnel, sans qu'il rectifiât immédiatement pendant

le roulement du langage vocal ce qu'il peut y avoir de défectueux ou d'excessif dans le ton ou les termes employés.

Et il ne faut pas croire qu'il soit toujours facile de combiner l'expression de la physionomie avec la parole articulée.

Dans l'improvisation, dans la conversation, dans le commerce de la vie, la physionomie, il est vrai, traduit sans effort nos émotions, nos impressions; elle les traduit même si bien qu'à distance, sans entendre les paroles prononcées par une personne, nous pouvons lire sur ses traits les sentiments qui l'agitent; mais dans ce qu'on nomme l'*improvisation fictive* il n'en est plus de même.

On appelle improvisation fictive tout ce qui se dit en dehors de la spontanéité : les entretiens scientifiques ou littéraires, les discours, les plaidoiries, les sermons sont autant de formes diverses de cette improvisation. Avant la harangue en public, il y a eu la méditation dans le silence du cabinet; le premier enthousiasme qui anime l'orateur quand il prépare une péroraison, par exemple, n'existe plus au même degré au moment où il la débite ; et cependant il faut que le public soit finalement convaincu de la sincérité des émotions de l'orateur, sinon il serait moins facilement persuadé.

Ce sera en simulant cette émotion, c'est-à-dire en prêtant à la physionomie une expression conforme à l'intonation de ses paroles que l'orateur pourra exercer une influence véritable sur ceux qui l'écoutent.

Si au lieu de parler nos pensées nous récitons ou lisons ce qui a été pensé et dit par d'autres, le jeu passionnel de la physionomie dans la lecture *expressive* deviendra tout aussi nécessaire ou du moins tout aussi utile que tout à l'heure dans l'improvisation fictive.

Pour arriver à ce degré de volonté esthétique, une analyse attentive des mouvements spontanés dans le cours habituel de la vie peut seule nous mettre à même de traduire heureusement tout ce qui n'appartient pas à l'improvisation proprement dite.

On reconnaîtra qu'il n'y a point dans l'organisme un muscle spécial destiné à marquer les divers degrés de l'expression.

Chaque organe existe en vue d'un but déterminé, but qui est indiqué par sa forme exclusive.

Toutefois, à proprement parler, l'homme seul a un visage, c'est-à-dire un moyen congénital et merveilleux pour exprimer sur une très petite surface de son corps les divers états de son esprit. Bien que le visage ne soit pas un organe distinct de l'expression

psychique, le *moi* s'y reflète et il y met une empreinte si nette de ses sentiments intérieurs, qu'on peut dire avec vérité que ç'a été de la nature une grande trahison que de dévoiler ainsi sur la face les plus secrètes émotions de l'être.

Dans les mouvements expressifs de la physionomie, l'activité du moi s'affirme par les phénomènes volontaires ou involontaires de la sensibilité physique, ou sensibilité envisagée au point de vue des organes des sens, de la sensibilité affective ou sensibilité envisagée au point de vue des passions de l'âme, et de la sensibilité intellectuelle, ou sensibilité envisagée au point de vue des opérations de l'esprit.

DE LA SENSIBILITÉ PHYSIQUE

(ORGANES DES SENS)

En s'appuyant sur ce fait que les hommes ne sont mis en relation avec le monde extérieur que par les organes des sens, il est permis d'énumérer et d'accepter ce principe :

Dans l'ordre des phénomènes de la sensibilité physique, les mouvements d'expression de la physionomie sont en raison directe de la nature de l'impression

faite sur nos organes par le monde extérieur; c'est-à-dire que si l'impression est facile, agréable, difficile ou pénible, les mouvements exécutés par l'organe plus spécialement mis en jeu exprimeront la nature et le degré de puissance de cette impression.

Les impressions sont faites sur le système nerveux, et dès qu'elles ont été perçues par le cerveau, la nature de la sensation éprouvée est exprimée par l'intermédiaire des muscles qui ultérieurement exécutent les mouvements d'expression.

L'œil est certainement le plus puissant et le plus bel ornement de la face, comme aussi l'un des sens les plus précieux; c'est en lui, nous le verrons plus loin, que se trouve d'ordinaire l'indice le plus sûr des qualités morales. — Il est logé en toute sécurité dans une cavité osseuse nommée *orbite* d'où il observe tout ce qui se passe autour de lui.

Lorsque l'impression faite sur le nerf optique par un objet chatoyant est agréable, l'œil s'ouvre naturellement pour jouir de la lumière et des couleurs ; les muscles des paupières et des contours de l'œil font jouer leurs ressorts régulièrement; un éclat particulier du regard témoigne de sa joie, tout indique le riant de l'impression.

Si, au contraire, l'impression vient à être désagréable, irritante, l'éclat du regard change de sens et d'allure : les paupières se baissent et se relèvent avec précipitation ; les muscles sourciliers se contractent et les sourcils se froncent d'une manière inconsciente ; en même temps les angles des yeux se resserrent et se plissent, le haut des joues et du nez se soulève légèrement, l'œil cherche à circonscrire le champ visuel et l'on sent l'effort qu'il fait pour obtenir une perception exacte de l'objet par lequel il a été froissé.

Le regard offre des propriétés remarquables que l'observateur habile utilisera dans bien des cas ; rappelons en passant que, lorsque les yeux sont fixés précisément sur un même point, cette direction du regard est très précieuse pour la bonne exécution des mouvements rectilignes des gestes du corps normalement disposés et qu'elle aide puissamment à la persistance de l'équilibre. C'est ainsi probablement que, pour favoriser les mouvements symétriques d'équilibre de haute voltige, les gymnasiarques sur le trapèze ou sur la corde regardent toujours à une distance déterminée.

Lorsque des impressions s'exercent sur le nerf auditif, les mouvements de l'organe de l'ouïe sont peu appréciables. Les pavillons de l'oreille restent pres-

que immobiles, surtout chez l'Européen. Toutefois, quand les effets produits sur les nerfs auditifs sont aisés ou difficiles, flatteurs ou offensants, on exécutera une série de mouvements qui indiquent parfaitement la nature de la sensation éprouvée. Ces derniers mouvements, d'ailleurs, appartiennent plutôt à la série des *mouvements sympathiques* et nous verrons plus loin le jeu coordonné des muscles de la face dans ce cas particulier.

Le nez, où siège l'organe de l'odorat, contribue beaucoup par sa forme à donner de la noblesse à la physionomie.

Par plusieurs de ses mouvements il participe aussi à l'expression de la figure.

Chez l'homme les sensations qui proviennent de l'odorat, comme celles qui proviennent du goût, sont toutes agréables ou désagréables (1), tandis que les organes de la vue, de l'ouïe et du toucher reçoivent une troisième catégorie de sensations dites sensations *indifférentes* (2).

Dans les impressions agréables, on ouvre instinctivement les narines pour donner libre et large entrée

(1) Chez les animaux, le sens de l'odorat est un organe universel de sentiment.

(2) Au point de vue philosophique, ces sensations indifférentes sont la conséquence et les seuls vrais éléments des connaissances.

aux parfums odorants qui viennent frapper la membrane olfactive ; les ailes du nez se développent en un gracieux contour et témoignent de l'empressement que nous mettons à aspirer un parfum pénétrant ; l'odeur déplaît-elle, vite les narines se resserrent, les ailes nasales subissent une contraction significative qui interdit l'accès aux émanations rebutantes ; en même temps la lèvre supérieure se soulève et vient s'appliquer sur les narines pour les protéger efficacement. Tels sont les principaux signes des mouvements d'expression du nez exécutés lorsque le sens de l'odorat est mis en jeu.

Il est un mode particulier de sentir, *mode volontaire* qui a reçu le nom de *flairer*, et qui est pratiqué pour rendre la sensation plus vive ou analyser la qualité de l'odeur. Dans ce cas la bouche est fermée et l'on fait tantôt une large inspiration, tantôt une série d'aspirations brèves et saccadées qui sont surtout pratiquées lorsqu'il s'agit d'étudier des odeurs inconnues. Alors, dans l'évolution de cet effort, le petit appareil musculaire bordant l'orifice antérieur des narines est animé par le nerf facial, et intervient afin de resserrer cet orifice et de le mieux diriger en bas pour le double effet d'augmenter l'intensité du courant odoriférant en le portant vers la partie supérieure des fosses nasales.

La bouche peut être considérée, après les yeux, comme la partie du visage qui donne le plus de caractère à la physionomie. L'extrême sensibilité des lèvres, le nombre considérable de muscles qui entrent dans leur organisation donnent à la bouche les formes multiples que réclame son rôle important.

Selon que les diverses opérations auxquelles la bouche prête son concours se font facilement ou difficilement, quel changement rapide dans sa forme ! — Examinons-la un instant seulement comme agent de la respiration.

Lorsqu'il y a facilité dans les actes d'inspiration, que l'air ambiant n'est point alourdi par des émanations fétides, les lignes de la bouche se distendent graduellement ; les extrémités de la fente bilabiale se relèvent avec grâce, la lèvre supérieure à peine soulevée laisse voir plus ou moins les dents supérieures ; en même temps les pommettes des joues subissent l'action des muscles zygomatiques (1), et cette action s'étend elle-même jusque vers les angles externes des yeux qui deviennent aussitôt un peu obliques. C'est ce mouvement de respiration agréable qui constitue le sourire (2).

(1) *Zygomatique :* qui a rapport à la pommette.

(2) Il y a lieu de remarquer que l'on distingue le sourire des lèvres et le sourire des yeux.

Lorsque nous rions sincèrement, le sourire des yeux coexiste

Au moment où, pour une cause où, pour une autre, il y a difficulté dans la respiration, les coins de la bouche se contractent; la lèvre inférieure, sollicitée des deux côtés, laisse souvent les dents inférieures à découvert et en même temps la lèvre supérieure s'applique sur les dents supérieures qu'elle recouvre entièrement; c'est la fréquence de ces mouvements qui donne aux phthisiques ces traits tirés que tout le monde connaît.

Les expressions immédiates ne se produisent jamais isolément dans un organe.

Lorsque l'organe de la vue reçoit difficilement une impression, les contours de l'œil, les organes voisins expriment chacun selon son mode cette difficulté. C'est ainsi que pour l'ouïe, lorsque l'impression est facile ou difficile, indifférente ou attentive, ce n'est pas en regardant uniquement l'oreille que nous pourrons juger la nature de l'impression.

Quand, dit Gratiolet, une audition est facile et attentive, il y a nécessairement prédominance d'action dans l'une ou l'autre oreille. Le cou s'incline dans le sens de celle qui écoute; de ce côté, le coin

avec le sourire des lèvres. Chez les animaux, physiologiquement, le sourire des lèvres n'existe pas.

de la bouche est un peu soulevé et tiré en dehors, et le plus souvent alors les yeux, dirigés dans le sens opposé, se cachent à demi sous la paupière; ces mouvements troublent à de certains égards la symétrie de la face; ils n'altèrent point d'une manière sensible l'harmonie des formes quand l'attention n'exige aucun effort marqué.

Dans l'ouïe pénible, le cou se tend énergiquement vers l'oreille employée comme pour recueillir avec plus de facilité l'acuité des sons, ou pour diminuer la gêne qui s'oppose à leur perception. Tous les muscles de ce côté de la face expriment pareillement cette souffrance : œil se fermant nerveusement, narine tirée en dehors, extrémité de la bouche s'ouvrant en une sorte de rictus et mettant à découvert même les molaires ; rides longitudinales sillonnant la joue.

Cette mimique est fort habituelle aux vieillards impatients et quinteux qui ont l'oreille un peu dure. Si le discours leur plaît, la même grimace existe, mais elle est moins dessinée, le côté non intéressé sourit.

Dans l'impression pénible, les épaules sont très abaissées et légèrement reculées en sens opposé ; dans l'impression qui plaît, les épaules quelque peu voûtées se soulèvent faiblement et se meuvent dans le sens de celui qui parle.

Les mouvements de ces autres organes sont appelés

sympathiques. Ils témoignent, en effet, par leur concours qu'ils sont, eux aussi, touchés de l'impression qui affecte un organe voisin.

A ce propos des mouvements sympathiques, nous ne résistons pas au désir de mettre sous les yeux de nos lecteurs une description de Gratiolet qui est une véritable miniature littéraire peinte de main de maître :

« Donnez à un jeune carnassier, à un petit chat, « par exemple, quelque liquide savoureux et sucré : « voyez-le s'avancer lentement et flairer avec atten- « tion ; ses oreilles se dressent ; ses yeux largement « ouverts expriment le désir ; sa langue, impatiente, « caresse et déguste l'objet désiré.

« Il marche avec précaution, le cou tendu.

« Mais il s'est emparé du liquide embaumé ; ses « lèvres le touchent ; il le savoure ; le sentiment que cet « objet éveille s'empare de l'organisme. Le petit chat « ferme alors les yeux, se considérant lui-même tout « pénétré de plaisir. Il se ramasse, il fait le gros dos, « il frémit voluptueusement, il semble envelopper ses « membres, son corps, source de jouissances adorées, « comme pour le mieux posséder ; sa tête se retire « doucement entre ses deux épaules, on sent qu'il « cherche à oublier le monde, désormais indifférent « pour lui ; il s'est fait odeur, il s'est fait saveur, et il

« se renferme en lui-même avec une componction « significative. »

En présence de cet accord des organes, on ne peut s'empêcher de reconnaître que tout être vivant est essentiellement un. Il n'est en lui aucun organe qui souffre ou qui jouisse sans qu'immédiatement toute l'économie du corps en soit impressionnée.

C'est en vertu de cette même sympathie que le front, les sourcils, les joues entrent pour une grande part dans la physionomie.

La mobilité du front contribue singulièrement à l'expression de certaines passions. Les muscles frontaux excellent à interpréter la joie, la tristesse, l'effroi, l'attention soutenue.

Les sourcils ne jouent pas un moindre rôle dans l'ensemble de la physionomie. Ils donnent souvent de la grâce au visage, mais parfois aussi ils en accentuent l'expression d'une manière très rude : alors ils sont la marque de l'étonnement, de la stupéfaction, l'indice de la frayeur ou de la colère.

D'ordinaire un froncement sourcilier spécial annonce le mécontentement et la mauvaise humeur.

Buffon ne se trompait pas quand il assimilait les sourcils aux ombres d'un tableau qui en relèvent les couleurs et les formes.

Une figure dépourvue de sourcils nous paraitrait incomplète, souvent même repoussante.

Les régions latérales et moyennes du visage appelées joues sont servies chacune par un certain nombre de muscles importants : le muscle buccinateur (1), le masséter (2), le grand et le petit zygomatiques, une portion du peaucier, et par un tissu cellulaire abondant.

Les sentiments et les passions viennent surtout se refléter et s'épanouir sur les joues. Les émotions intérieures, par un accroissement ou un ralentissement du sang, les colorent subitement ou leur donnent une pâleur à laquelle personne ne se méprend.

Ces mouvements d'expression, dans les larmes comme dans le rire, sont inséparables soit du jeu des yeux, soit des mouvements de la bouche. Leur relation intime avec ces deux organes est très visible.

Nous avons vu dans les mouvements directs ou immédiats de la physionomie le dessin des diverses sensations provenant du monde extérieur. Ces mouvements, effet de la valeur qualificative de la sensa-

(1) Situé dans l'épaisseur de la joue. Lorsque les lèvres sont rapprochées, il applique les joues contre les arcades dentaires, soit pour faciliter la mastication, soit pour *pousser l'air hors de la bouche.*

(2) Le masséter sert aux mouvements de la mâchoire dans la mastication.

tion, prêtent, par une loi d'équilibre et de retour compensateur, leur concours à chaque organe pour faciliter l'impression des sentiments intérieurs que les nerfs doivent transmettre au cerveau. On appelle ces autres mouvements : *mouvements auxiliaires*.

Quant aux sensations douloureuses telles que la faim, la soif, certains malaises physiques, leurs expressions varient selon les individus, les habitudes, les tempéraments.

L'expression particulière à ces sensations se traduit surtout, lorsque la sensation est douloureuse, par une altération générale et spéciale des traits de la face ; si elle est la preuve d'un appétit exagéré des sens, par l'éclat inusité et fébrile du regard.

DE LA SENSIBILITÉ AFFECTIVE

(PASSIONS DE L'AME)

Les mouvements pathognomoniques (1) sont les marques extérieures des passions.

Par l'habitude, en devenant la traduction des sentiments moraux, des désirs, des passions, des diverses émotions, ces mouvements s'impriment et se fé-

(1) *Pathognomonique :* se dit des signes caractéristiques d'une affection.

condent sur le visage de ceux qu'ils agitent souvent.

Ils se produisent avec le concours du front, des sourcils dont la contraction rapide permet d'apprécier les moindres modifications du *moi*, dans le regard surtout, qui, indiscrètement, dévoile sans que nous nous en doutions les plus intimes de nos sensations ; dans les joues que la passion colore ou fait pâlir ; dans les lèvres, qui, certes, ne jouent pas le dernier rôle dans tout cet ensemble de la physionomie. Se prêtant à toutes les combinaisons, les lèvres ont, dans l'envie comme dans le mépris, dans la haine comme dans l'amour, dans la douleur comme dans le plaisir, des mouvements particuliers qui symbolisent admirablement les affections bienveillantes ou malveillantes.

Ces mouvements instantanés et involontaires peuvent être pour la plupart couramment imités, ils servent beaucoup dans la mimique faciale et suppléent parfois d'une manière saisissante au langage articulé.

De même que, en touchant aux mouvements d'expression des sensations, nous rencontrions la sensibilité à l'état plus spécialement passif puisque ces mouvements dépendaient directement du mode d'impression faite sur les organes, de même ici nous rencontrons la sensibilité plus spécialement à l'état *actif* ou *affectif*, puisque le sens donné ici au mot *passion* équivaut à ceci : principe de toute activité

provenant du désir, de l'aversion ou de l'irritabilité.

On divisera donc les passions en *passions concupiscibles* ou passions qui naissent de la concupiscence ou du désir ; en *passions répulsives* ou passions qui naissent de l'aversion ; en *passions irascibles* ou passions qui naissent de l'irascibilité.

Spurzheim a adopté, d'après son système phrénologique, une classification des passions qui pourrait se rapporter suivant leur genre à l'un des trois groupes que nous adoptons.

Quant à Fourier, qui ne voit dans les passions que divers modes d'*attraction*, il ne paraît pas avoir tenu assez compte de certaines antipathies de l'âme, de certaines fureurs toutes spontanées dans lesquelles il n'est guère possible de faire intervenir l'attraction que par un véritable jeu de subtilité.

Examinons maintenant au point de vue physionomique ces trois groupes de passions.

Les passions concupiscibles ou expansives ont leur source dans le désir. Répondant à des besoins du corps, du cœur, de l'esprit, de l'imagination et de l'état de la société, elles sont physiques, morales, intellectuelles et sociales.

Le désir en soi est un mouvement *spontané* ou *réfléchi* qui aspire à la possession d'un bien ou de ce qu'on regarde comme un bien.

Spontanés ou réfléchis, les désirs idiosyncrasiques (1), lorsqu'ils sont violents, deviennent des passions par leur réitération fréquente ; et jusqu'à ce que celles-ci soient satisfaites, elles bouleversent quelquefois si profondément notre être qu'elles affolent l'esprit. C'est bien alors que les manifestations externes du moi deviennent visibles et qu'on le sent vivre et s'agiter sous l'enveloppe du corps qui l'emprisonne et limite son action.

Dans toutes les passions concupiscibles où la satisfaction prime les autres émotions, comme dans la sensualité, l'amour charnel, la figure humaine est comme enluminée par l'espérance de la possession : c'est, on le dirait presque, une dilatation soudaine des muscles qui fait circuler plus à l'aise les courants de la vie.

Cependant, lorsque le regret, la crainte, l'avarice, l'envie, la jalousie, la cupidité, la convoitise, se trouvent mêlés aux passions concupiscibles, l'épanouissement des traits disparaît alors, la face ne rayonne plus, et un éclat concentré du désir jaloux ou craintif se réfugie dans le regard. En parlant de cette convoitise malhonnête, on peut dire avec vérité qu'elle a

(1) *Idiosyncrasie :* disposition qui fait que chaque individu a une susceptibilité particulière, une manière à lui propre d'être influencé par les divers agents capables d'impressionner d'une façon quelconque nos organes.

l'œil ardent, la bouche sèche, les mains vides, et ajoutons avec Voltaire qu'alors le désir est une douleur commencée.

Dans la gourmandise, l'œil s'ouvre si démesurément et se fixe avec tant de persévérance sur certaines friandises que l'on dit du gourmand qu'il les mange du regard. Ses narines se réjouissent en aspirant le fumet qui s'élève d'un mets ; la bouche distille une salive abondante pour faciliter d'avance les actes de la déglutition, les joues se colorent et témoignent ainsi du contentement intérieur qu'éprouve le gourmand.

L'homme amoureux ne peut dérober aux autres le secret qui émeut ou trouble son cœur ; son regard animé trahit ses ardeurs. La concupiscence, dans toute la force du mot, attise ce feu et darde ces étincelles que le langage métaphorique des poètes a rendus familiers dans tous les pays. En observant le premier amoureux venu, on constatera que la bouche toujours prête à sourire se dessine gracieusement, que les angles des lèvres, légèrement retirés vers les joues, contribuent à les arrondir, que la face respire la joie, que le front dégagé de toute ride se développe harmonieusement avec l'ensemble des traits et apporte ainsi sa part à l'expression du désir répandue sur tout le visage.

Ainsi donc, pour les besoins physiques comme pour les besoins du cœur, l'expression du visage interprète éloquemment et immédiatement le degré de passion qui nous tourmente et nous tient sous sa puissance.

Il en est de même pour les passions qui ont leur source dans les besoins sociaux ou intellectuels.

Regardez l'homme qui n'a d'autre passion que celle des arts ; amoureux du beau sous toutes les formes, vous le voyez soudain, à l'aspect d'une œuvre d'art, dans le ravissement qui indique les grandes passions ; l'œil ardent n'exprime plus cependant cette convoitise qui se trouve dans le regard de l'amoureux. C'est bien toujours une flamme, mais une flamme plus subtile, plus immatérielle qui indique la nature esthétique de la passion.

Pour les passions qui ont leur origine dans les besoins sociaux, il y a ce je ne sais quoi d'inquiet que trahit une certaine mobilité de l'œil.

Les muscles de la joue donnent au bas du visage et aux faces latérales une dureté d'expression qui se retrouve chez l'ambitieux comme chez l'homme avide de commandement ; les sourcils se baissent et parfois se froncent par l'habitude et la réflexion des préoccupations et des déterminations à prendre ; il y a dans toute la physionomie un air de décision et

d'enthousiasme qu'on rencontre principalement chez beaucoup de militaires au type martial.

Parmi les passions *répulsives*, prenons comme exemple la crainte ou plutôt la peur.

Les traits du peureux sont curieux à observer : lorsqu'il est en proie à l'un de ses accès, le visage se décolore subitement, les sourcils se relèvent et demeurent dans cet état de contraction pendant que l'œil, démesurément ouvert, semble regarder quelque chose d'invisible ; la bouche et les lèvres sont béantes, tous les muscles s'agitent, et les membres fléchissent au point d'empêcher parfois la fuite. Sans doute, ces effets ne sont pas toujours aussi caractéristiques, mais, à un degré plus ou moins prononcé, on les retrouve chez la plupart des peureux.

La haine a également des caractères tout particuliers de physionomie.

On trouve, parfaitement exprimé sur la figure, ce sentiment du *moi* envieux et jaloux qui le pousse à éloigner l'objet de son aversion et même à lutter contre lui pour le détruire : la peau du front se ride, les sourcils se froncent, l'œil a un éclat métallique tout particulier, les ailes du nez se tendent, les lèvres se resserrent comme pour empêcher le sentiment de s'échapper, les régions latérales du visage sont tirées nerveusement et ne peuvent dissimuler une répulsion fébrile.

Examinons les caractères principaux des passions irascibles.

Toute colère, étant un besoin excessif de réaction déterminé par une souffrance physique ou morale, se traduit selon les circonstances par l'impatience, l'emportement, la violence et la fureur. Suivant les tempéraments, elle peut varier dans ses symptômes comme dans son caractère. La colère rouge et la colère pâle sont les deux formes qu'elle affecte.

Les individus sanguins sont plus exclusivement disposés à la colère rouge.

Quand cette colère se produit, le cœur bat violemment et le sang, refluant vers les extrémités, colore la face qui va jusqu'à devenir parfois violette. Cet état donne naissance à des mouvements brusques et saccadés dont on ne peut se rendre maître ; la respiration se presse, les veines du visage et du cou se gonflent, l'œil lui-même est injecté de sang et paraît se détacher de son orbite ; en même temps, les muscles des lèvres, agissant brusquement sur elles, mettent les dents à découvert, d'où l'expression « montrer les dents à quelqu'un », les paroles s'accumulent et se heurtent sans pouvoir sortir de la bouche qui laisse échapper des exclamations violentes et entrecoupées.

Dans la colère blanche, qui se remarque surtout

chez les individus lymphatiques, le sang paraît au contraire se refouler vers le cœur, la respiration est oppressée, le pouls petit, mais fréquent, le regard fixe, les mâchoires violemment serrées, une sueur froide se répand par tout le corps, et la face, immobile et silencieuse, semble ne vouloir concentrer son émotion que pour en mieux favoriser l'explosion.

Généralement, dans ces aveugles transports, l'homme n'écoute plus la voix de la raison.

DE LA SENSIBILITÉ INTELLECTUELLE.

(OPÉRATIONS DE L'ESPRIT.)

A côté du monde physique et du monde affectif est un autre monde, monde tout intérieur que nous nous faisons à nous-mêmes, monde intellectuel où le savant, le littérateur, le poète, l'artiste, le voluptueux même se créent des jouissances idéales d'un charme sans pareil, d'une fraîcheur sans égale.

Toutes les idées, bien qu'elles soient notre propre création et qu'elles n'existent que dans le cerveau, acquièrent bientôt, néanmoins, en vertu de la puissance visuelle de l'imagination, une certaine réalité extérieure en quelque sorte à nous-mêmes et, grâce au caractère intime de cette réalité, exercent quelquefois sur nous la plus grande influence.

Or, l'union existant entre l'âme et le corps est tellement entière, qu'il est à peu près impossible que les produits de l'esprit ne se manifestent visiblement par un signe particulier qui est comme la contre-épreuve de l'image de la pensée.

Ces mouvements d'expression prennent, lorsqu'ils décèlent l'effort venant même d'un esprit non cultivé, le nom de *symboliques*.

L'exemple du joueur de billard cité par M. Chevreul est assez frappant : la bille vient-elle à tromper l'attente de celui qui l'a poussée, immédiatement vous voyez le joueur prendre diverses attitudes et changer graduellement de physionomie ; ses yeux, sa tête, ses épaules, son bras accompagnent la bille dans son trajet, comme si, par ces mouvements, parfois comiques pour les autres spectateurs, il pouvait augmenter ou diminuer, redresser ou infléchir le parcours inattendu de sa bille.

Disons toutefois que les mouvements *symboliques* se distinguent des mouvements *directs* par deux caractères bien tranchés : 1° ils sont habituellement plus faibles ; 2° ils sont généralement accomplis automatiquement, c'est-à-dire en dehors de la volonté de l'individu.

Il est une dernière classe de mouvements physionomiques qu'il est également nécessaire de signaler.

Les opérations intellectuelles peuvent être expri-

mées par des termes désignant les phénomènes propres aux opérations corporelles; dans le langage habituel on dit métaphoriquement : Je sens, je goûte : j'entends cette proposition, bien que les sens du goût, de l'ouïe, de l'odorat ne soient nullement en jeu dans cette circonstance.

A ces métaphores du langage se joignent généralement des mouvements d'expression qui indiquent métaphoriquement dans le langage de la forme visible les jugements que nous portons sur les choses d'art, de style, etc...

On voit que, si une proposition nous agrée et est acceptée par l'esprit, nous témoignons notre sentiment par des mouvements parfaitement intelligibles ; l'œil s'ouvre plus grand et montre avec évidence sa satisfaction comme dans l'acte de la vision facile ; les narines se gonflent comme si un parfum était aspiré ; la bouche indique de diverses manières son contentement, elle s'arrondit avec grâce et semble déguster une liqueur d'un goût particulier. — L'idée soumise au jugement nous paraît-elle difficile à examiner, l'expression des traits change soudain, les yeux semblent voir avec peine et deviennent interrogateurs ; les narines se resserrent comme pour ne pas aspirer une odeur suspecte ; on dirait que les oreilles écoutent des sons confus.

Ce qu'on nous dit nous révolte-t-il, on agite violemment la tête comme pour se débarrasser d'un poids importun ; toutes les expressions physiques du dégoût ou de l'horreur se réunissent, témoignant ainsi extérieurement de la souffrance intellectuelle que nous éprouvons.

Des in-quarto ne suffiraient pas, s'il fallait retracer ici l'innombrable quantité de mouvements métaphoriques qui, dans la vie quotidienne, se joignent aux paroles pour exprimer, pour rendre ce que la parole est parfois incapable de traduire.

La description suivante, empruntée à Gratiolet, fera bien ressortir l'extrême variété de ces mouvements :

« On rencontrait souvent autrefois et l'on trouve « encore aujourd'hui quelques-uns de ces lecteurs « délicats, dont l'espèce était très commune au com- « mencement de ce siècle.

« J'en ai vu lire quelques-uns ; il me semble les « voir encore.

« Ils se recueillaient doucement, rapprochant au- « tant que possible leur livre de leurs yeux à demi « fermés par un léger sourire. Cependant, leurs « narines semblaient, par leurs mouvements, à la « lecture de certaines pages, s'enivrer d'un parfum « céleste ; mais combien plus éloquents encore étaient

« les mouvements de leur bouche ! les lèvres, amou-
« reusement souriantes, dégustaient avec délices ; de
« petites fossettes se dessinaient alors sous les joues,
« exprimant une attention soutenue et charmée ; puis,
« à la suite de ces mouvements, survenait une dé-
« glutition satisfaite ; on voyait alors notre lecteur se
« rengorger légèrement, et la scène se terminait par
« un soupir qu'accompagnait parfois un petit appel
« de langue tout à fait significatif. Tout cela ne nous
« dit-il pas que le lecteur charmé s'enivrait à la fois
« de la saveur du style, des ingrédients de la phrase,
« des parfums de l'expression ? — Or, d'un homme
« qui lit ainsi, vous direz : C'est un homme de goût,
« n'est-ce pas une preuve entre mille que les méta-
« phores physiognomoniques sont parallèles aux mé-
« taphores du langage ? »

Parmi les mouvements métaphoriques, les *gestes* et les *attitudes du corps* sont sans contredit ceux qui jouent les rôles les plus considérables.

En raison de cette importance nous leur consacrons deux notes distinctes.

Pour résumer la note sur la physionomie, nous

disons que les mouvements d'expression des traits du visage se décomposent :

1° *Pour la sensibilité physique, en mouvements directs et sympathiques ;*

2° *Pour la sensibilité affective, en mouvements pathognomoniques ;*

3° *Pour la sensibilité intellectuelle, en mouvements symboliques et métaphoriques.*

NOTE R

DU GESTE

(DEUXIÈME TABLEAU)

NOTE R

DU GESTE.

La Chirologie et plus spécialement le Geste, comprennent les mouvements du bras, de la main et des doigts.

Comme la physionomie, le geste sert à dessiner par analogie nos sensations, nos émotions et nos volontés.

Si l'étude du jeu de la physionomie avait dans l'antiquité moins de faveur qu'aujourd'hui, sur la scène du moins, puisque là ils se servaient de masques, il n'en était pas de même du geste proprement dit. — Nous voyons, chez les anciens, que l'art du geste était de tous les arts libéraux celui qu'ils pratiquaient le plus. Ils excellaient dans la mimique manuelle et poussaient le scrupule si loin que chez eux elle était souvent séparée du débit : pour exécuter un même rôle, il y avait deux acteurs, l'un parlait et l'autre gesticulait.

Dans l'art oratoire, Démosthène réduisait presque

tout à l'action, c'est-à-dire au geste qui accompagne la diction. Selon lui l'*action* était le commencement, le milieu et la fin du génie de l'orateur.

Cicéron appelait l'action oratoire le langage du corps, *sermo corporis ;* dans ses divers traités de rhétorique, il lui consacre une place importante.

Fénelon dit à son tour : « Il faut que l'orateur exprime par une action vive et naturelle ce que ses paroles seules n'exprimeraient que d'une manière languissante. »

Et cela est bien vrai quand on songe que le langage d'action qui s'adresse surtout au sentiment, nous affecte bien plus vivement que la parole conventionnelle qui s'adresse surtout à l'intelligence.

Rien en effet de plus significatif et de plus expressif que le geste, surtout lorsqu'il s'harmonise avec la voix : naturel ou affecté, froid ou passionné, bas ou noble, caressant ou menaçant, il est certainement l'image fidèle de l'homme intérieur par l'homme extérieur.

Dans leurs mouvements, les bras et les mains empruntent toujours un cachet tout personnel de raideur ou de nonchalance, de vivacité ou de douceur, de vulgarité ou de dignité, selon le sexe, l'âge, le caractère, le tempérament et les qualités bienveillantes ou malveillantes de l'individu.

Grâce à cette faculté que la main possède de pouvoir opposer le pouce aux autres doigts, nous lui sommes redevables de tous les arts. Cette précieuse mobilité en fait également dans le cas qui nous occupe l'interprète le plus fidèle de nos pensées et de nos sentiments.

C'est par cet attribut, dit Montaigne, que nous requérons, promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, refusons, interrogeons, commandons, imitons, encourageons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, méprisons, applaudissons, bénissons, moquons, humilions, réconcilions, écrions, taisons, etc., etc. — Son rôle on le voit est de tous les instants, et il n'est point d'acte physique, sensible, ou purement moral et intellectuel, dont elle ne puisse exprimer la valeur; aussi Virey n'a-t-il pas été trop loin lorsqu'il a appelé la main l'organe par excellence.

Voyons maintenant le rôle que joue le geste dans la plupart des mouvements qui se rapportent à un acte *physique*, *affectif* ou *intellectuel*.

GESTE DE L'ORDRE PHYSIQUE.

Au point de vue purement physique, la main nous sert à saisir les objets ou à les repousser, à les façonner ou à les détruire.

Envisagés sous ce quadruple aspect, ces mouvements nous donneront, par la suite, la clef de bien des mouvements dans les gestes de l'ordre affectif ou intellectuel.

Et ce n'est qu'après avoir étudié au point de vue physique, affectif ou intellectuel le rôle *naturel* du bras et de la main qu'il sera possible de concevoir nettement la vérité de leur jeu dans l'improvisation simulée et dans la lecture expressive.

Dans les opérations physiques, la main et le bras sont les instruments dont notre *moi* se sert pour se mettre en relation par l'organe du toucher avec le monde extérieur.

Quand on désire s'approprier un objet, la main guidée par l'organe de la vue se dirige vers lui; alors les mouvements du bras sont plus ou moins rapides, plus ou moins gracieux, suivant que le désir qui nous excite est plus ou moins ardent, plus ou moins sincère ou spontané.

Il serait impossible de trouver dans la langue des termes précis pour caractériser nettement la différence, sensible à l'œil cependant, des mouvements qui par exemple procèdent de la curiosité ou de l'amour.

Dans l'un comme dans l'autre cas, le désir a des degrés qui se traduisent instinctivement par des

mouvements correspondants de lenteur ou de promptitude. Quelque chose d'arrondi dans le dégagement du bras accompagne les mouvements des désirs amoureux, tandis que ceux de la curiosité sont généralement brusques, secs, dépourvus de ce que l'on est convenu d'appeler le charme.

Pour repousser un objet, les mouvements en sens inverse se retrouvent avec les mêmes nuances de rapidité ou de lenteur, selon que la curiosité satisfaite ou l'aversion nous porte à nous en débarrasser.

L'objet déplaît-il? nous le lançons ou l'écartons avec violence suivant sa nature ou nos forces ; veut-on simplement s'en défaire, on le dépose tranquillement à côté de soi, avec une certaine précaution, et, dans ce dernier cas, on agit avec une prudence dont le degré varie suivant la fragilité de l'objet.

La main sert-elle d'instrument pour façonner, les mouvements appropriés au but du travail adoptent mille formes et leurs degrés de vivacité ou de lenteur, de force ou de délicatesse, ont encore leur régulateur dans la nature de l'œuvre, la qualité de la matière, l'ardeur de la volonté.

Les gestes qui accompagnent la destruction sont moins variés.

La violence et la nature du geste sont en raison des difficultés rencontrées pour anéantir un ob-

jet, en raison aussi de l'irascibilité du caractère.

De ces quatre sortes de gestes accompagnant les opérations physiques et qui, dans le cours habituel de la vie, se trouvent multipliés à l'infini, nous ne distinguerons que le caractère général ; vouloir les analyser en détail serait superflu et n'aurait d'ailleurs aucune utilité pratique.

Les gestes d'*appréhension* partent du centre personnel pour aller à l'extérieur saisir l'objet que nous ramenons ensuite vers l'organe principal qui peut en connaitre les qualités ; leur fin est *intérieure*.

Les gestes de *répulsion* ou d'éloignement partent aussi du centre pour rejeter ou déposer à l'extérieur les objets dont on ne veut plus ; leur fin est *extérieure*.

Les gestes de *fabrication* s'exerçant sur un objet extérieur à nous, concordent avec le travail intérieur de la pensée dont ils ne sont que la formule extérieure ; on les appellera mouvements *concordants*, leur fin étant de façonner *sympathiquement* à l'extérieur ce que nous fabriquons sympathiquement en nous.

Enfin les gestes de *destruction* s'exerçant également sur un objet extérieur indiquent l'état de dissentiment qui existe entre l'esprit et cet objet. On les appelera *discordants*, leur fin étant de manifester vi-

siblement le désaccord qui existe entre la volonté et l'objet extérieur.

Ainsi, à ces deux termes *prendre* et *éloigner* correspondent deux classes de gestes qui ont cependant dans leur division un caractère commun : 1° pour l'*appréhension*, mouvements de dedans en dehors, puis de dehors en dedans ; 2° pour l'*éloignement*, mouvements de dedans en dehors.

De même, à ces deux termes façonner et détruire correspondent deux classes de gestes qui encore ont chacune dans leur division un caractère commun : 1° mouvement concordant de précaution pour la fabrication ; 2° mouvement discordant de violence pour la destruction.

En dégageant le caractère de ces gestes, on arrive à la certitude philosophique de la théorie du geste.

GESTE DE L'ORDRE AFFECTIF.

Dans les gestes de l'ordre affectif, la main et le bras n'ont plus à s'occuper des objets extérieurs. On les considère simplement comme les agents visibles et mobiles des modifications du moi. Ils donnent aux sentiments passionnels leur meilleur commentaire, parce qu'il est tout à la fois le plus compréhensible et le plus court.

Les caractères généraux des gestes affectifs sont les mêmes que ceux des gestes qui accompagnent les opérations physiques.

Dans le désir, les mains, comme dans les gestes d'appréhension, quittent le centre pour se porter à l'extérieur ; seulement l'objet du désir étant insaisissable, les mains restent ouvertes et mollement tendues comme si elles étaient prêtes à prendre l'objet mentalement convoité.

Ce geste est commun à toutes les affections qui ont leur source dans le désir.

Dans l'aversion, les mains se portent aussi au dehors ; seulement elles s'arrêtent à mi-chemin et se relèvent droites, la paume tournée vers l'extérieur comme pour empêcher l'objet invisible d'approcher et pour le repousser.

Dans l'irritation, les bras et les mains s'agitent pour briser et mettre à néant ce qui fait l'objet du tourment de l'esprit.

Ici encore la vivacité, la lenteur, la rudesse ou le modelé du geste, seront en raison directe des émotions, de leur caractère de sympathie relative, d'antipathie ou d'irritation.

GESTES DE L'ORDRE INTELLECTUEL.

Pour exprimer, par métaphore, les modifications

de la sensibilité intellectuelle, les caractères similaires se retrouvent : gestes de désir, d'aversion, de colère, geste pittoresque ou expressif ayant un sens *déterminé* ou *indéterminé*.

Les gestes naturels ou conventionnels ayant un sens déterminé ou indéterminé faisant partie de l'ordre affectif ou de l'ordre intellectuel sont les seuls dont nous ayons à nous occuper.

En effet, seuls, ils jouent un rôle dans l'*improvisation réelle ou simulée*, dans la déclamation ou dans la lecture à haute voix.

DES GESTES AYANT UN SENS DÉTERMINÉ.

« Le seul moyen de parvenir à la complète con-
« naissance du geste, dit Lessing, c'est d'étudier les
« nuances particulières que nous offrent les signes
« extérieurs des passions suivant la variété des tem-
« péraments et d'en former une méthode générale
« qui deviendra d'autant plus vraisemblable que cha-
« que homme y trouvera la nuance individuelle qui
« lui est propre. »

Ce que dit Lessing est fort juste. Toutefois, si l'on suivait scrupuleusement le conseil qu'il donne, on courrait risque de se heurter parfois à des contradictions de gestes qu'il serait bien difficile d'expliquer.

Quelques gestes auxiliaires indicatifs et quelques gestes conventionnels rentrent également dans la classe des gestes ayant un sens déterminé.

Les gestes ayant un sens déterminé qui expriment les diverses modifications du *moi* sont expressifs ou pittoresques.

Bien qu'il n'y ait point de relations nécessaires entre les gestes volontaires et pittoresques, et les gestes involontaires et expressifs, on constate néanmoins que les gestes pittoresques procèdent de la volonté, tandis que les gestes expressifs sont spontanés et comme involontaires.

Dans le langage mimique des passions, c'est surtout le *geste expressif* ou geste rendant visibles les émotions intérieures, que l'on retrouve à chaque instant ; c'est donc par lui que nous commencerons.

Le geste *pittoresque* ou geste représentant sensiblement la peinture de la chose qui occupe l'esprit, ayant plus de rapport avec le langage intellectuel, sera étudié en second lieu.

Les gestes expressifs peuvent être divisés en trois groupes de gestes : les gestes *motivés;* les gestes *analogues ;* les gestes *physiologiques.*

Considéré dans sa cause et dans sa valeur formelle, le geste motivé provient des aspirations et des mouvements de l'âme vers les objets extérieurs. Ce geste

fait double fonction, pour ainsi dire ; en tout cas il a une puissance métaphorique, lorsque le désir s'adresse à un être intelligent.

Comme exemple du geste expressif motivé employé métaphoriquement, prenez un professeur instruisant un enfant. Au commencement de la leçon, l'attention de l'élève est en éveil et n'a besoin d'aucun stimulant : il est tout entier à l'étude. Peu à peu cependant l'attention de l'élève se ralentit. — Le professeur alors soit en élevant la voix, soit par un jeu plus expressif de physionomie, soit par une série de gestes pittoresques cherchera à occuper ses facultés prêtes à s'engourdir, puis, si l'attention diminue encore, vous le verrez s'approcher de l'élève, le prendre par la main, par le bras, par le vêtement pour l'attirer et même le secouer au moment où son attention semble disparaître.

Le geste du désir, quand il a pour objet un être libre, est différent de l'expression du désir, qui a pour objet un être passif.

L'expression du désir, dans ce premier cas, se révèle par l'emploi habilement ménagé de procédés moraux et de moyens physiques. — Selon le tempérament des personnes et la nature des rapports qui existent entre elles, les gestes sont pleins de motifs et s'accusent différemment avec des mines et des at-

titudes variées. Tantôt ce sont des gestes caressants qui flattent l'orgueil, des expressions de visage enjouées et amicales qui charment un naturel agréable, tantôt ce sont des expressions naïves et engageantes qui opèrent sur l'âme une heureuse transformation, tantôt enfin ce sont des attitudes fières et provocantes qui inspirent la crainte ou des gestes calculés, accompagnés d'un air maussade qui amène la fatigue, l'ennui et même le dégoût. Dans le premier cas, on cède à l'attraction par plaisir ; — dans le deuxième à l'aversion par déplaisir. Dans le premier, on accorde la chose désirée pour récompenser des émotions agréables ; dans le second pour s'en épargner de désagréables.

Les gestes qui sont appelés *analogues* correspondent aux mouvements d'expression qui ont été appelés symboliques dans la note précédente.

Les raisons des gestes analogues sont : 1° l'influence secrète et réciproque des idées claires et obscures; 2° la tendance qu'a le *moi* à rapporter des idées intellectuelles aux idées matérielles, de les métamorphoser pour ainsi dire en celles-ci, ou du moins de les y enchaîner, et, suivant l'instinct qui en est la suite, d'imiter par des modifications corporelles et figurées leurs propres modifications intellectuelles.

Ils sont fondés sur cette tendance que nous avons de ramener à des expressions sensibles les phénomènes intérieurs de notre être, comme lorsque nous écartons de la main des idées qui n'existent que dans notre for intérieur et auxquelles on refuse l'assentiment, des fantômes qui n'habitent que dans le cerveau. Ces gestes sont également fondés sur l'influence réciproque que les idées ont les unes sur les autres.

C'est de cette manière que se produisent ces mouvements d'accélération ou de ralentissement dans les bras qui s'entrelacent ou se déploient, suivant le cours des idées, et ce caractère commun à tous les gestes, de rapidité ou de lenteur, suivant l'intensité du désir.

Cette analogie se retrouve encore à un sensible degré dans le jeu des mains.

Lorsque les idées se développent sans difficulté, le jeu des mains est libre, sans gêne, aisé, facile.

Quand la pensée est arrêtée dans sa marche ou poussée vers toutes sortes de routes étrangères, les mains inquiètes s'agitent en tout sens et se meuvent sans dessein vers la poitrine et vers la tête, ou la main étendue se replie sur elle-même.

A ce jeu des mains joignons pour mémoire celui

de l'œil dont les mouvements sont alors en raison des mouvements de la main.

Les gestes expressifs que l'on appelle *physiologiques* sont les modifications physiques qui accompagnent les transports intérieurs de l'âme, tels que le rire, les larmes, la colère, la pâleur, la rougeur. A ces états physiologiques du moi correspondent des gestes physiologiques tels que les mains se portant sur la figure dans un mouvement expressif de douleur, les mains se frottant l'une contre l'autre pour témoigner d'une joie réelle, le tremblement des bras et des mains dans la peur, et l'agitation du pied dans la colère.

Ces gestes physiologiques varient parfois d'une manière très sensible. Ils constituent les tics, les manies et ne peuvent guère s'expliquer que par diverses irritations du système nerveux.

Bien que les sentiments et les expressions des gestes soient variés de mille manières, leur essence cependant n'est jamais altérée ni par les déterminations caractéristiques de la nature morale de l'individu ni par l'organisation de son corps. C'est ainsi que dans les divers témoignages d'amitié, par exemple : serrement de main, baiser, embrassement, nous trouvons comme caractère général le *penchant*, la *tendance* à *s'unir*. — Cette expression de l'amitié,

change pourtant parfois singulièrement d'aspect. Chez les importants, nous trouvons une hyperbole parfois ridicule dans les témoignages d'amitié, tandis que chez les humbles les mêmes expressions sont souvent moins hyperboliques, un peu rudes parfois, en tout cas presque toujours exemptes de dissimulation.

Le geste pittoresque est la représentation sensible d'une chose qui occupe l'esprit.

Tout geste qui la représentera d'une façon plus ou moins exacte sera donc plus ou moins pittoresque.

On ne peut représenter exactement que les lignes, la tenue, les modifications d'un corps semblable au nôtre ; tout ce que voudra peindre le geste au delà ne produira que des propriétés isolées et des qualités généralisées.

Le geste pittoresque émane ou bien de la vivacité de la représentation qu'on se forme d'un objet, ou bien du désir de réveiller en autrui cette représentation. Ces deux causes peuvent se succéder et l'emporter alternativement dans le dessin des gestes pittoresques, mais en général elles se trouvent réunies.

Que fait un père pour montrer à son fils le ridicule et le mauvais ton de telle tenue ? — Il lui représente l'un et l'autre avec exagération. Que fait la gouver-

nante avec son baby pour l'initier aux usages du monde et lui donner le goût de l'élégance dans les mouvements du corps et les attitudes? — Elle s'offre elle-même comme le modèle à suivre et par son maintien elle s'efforce de justifier cette prétention.

Que fait un accusé devant le tribunal pour légitimer la violence première qui lui est reprochée? — En faisant le récit de ce qui s'est passé, il s'empresse de représenter par les bras, par les mains, par la physionomie, les insolences, les provocations de son adversaire, qui l'ont déterminé à cet acte de juste correction qu'on lui impute maintenant à crime. — Dans ces divers exemples, nous trouvons réunies les deux causes des gestes pittoresques; la réprimande, l'instruction et la justification provoquent et amènent l'usage de gestes pittoresques imitatifs. Chacun de ces résultats ne se peut obtenir qu'à l'aide d'une mimique expressive.

Le geste pittoresque est *parfait* ou *imparfait*.

Le geste pittoresque est *parfait* lorsque l'objet qui occupe la pensée est déjà lui-même un geste qui peut être reproduit et qu'il suffit, pour le décrire, d'un nouveau geste le retraçant exactement. Tels sont les gestes du maître de gymnastique montrant à ses élèves les mouvements et les exercices gradués de ses leçons; tels aussi les gestes d'un conteur qui

agrémente son récit en reproduisant les gestes de ceux qu'il met en scène.

Les gestes de l'improvisation simulée et de la lecture à haute voix se rapportent à cette classe de gestes, puisque dans ces deux cas les gestes ont pour but de copier fidèlement et de peindre les gestes qui seraient faits dans l'improvisation proprement dite.

Le geste pittoresque est *imparfait* lorsqu'il désigne incomplètement l'objet qui occupe la pensée.

Ici deux cas se présentent : ou bien l'objet qu'il s'agit de décrire affecte tout à la fois les yeux et d'autres sens, ou il n'affecte point du tout l'organe de la vue.

Dans le premier cas, lorsqu'il s'agit de décrire un objet qui intéresse, avec la vue, d'autres sens, le geste pittoresque, bien qu'incomplet, sera suffisant cependant si, en simulant par quelques gestes les traits les plus saillants d'un objet, on éveille immédiatement dans l'esprit l'idée complète de cet objet ; tels sont les signes pittoresques dont on se sert dans l'éducation des sourds-muets.

Dans le second cas, lorsque l'objet qui occupe la pensée ne peut frapper l'organe de la vue, en un mot, lorsqu'il s'agit de peindre visiblement des choses abstraites, ce n'est que par analogie que le geste obtiendra cette peinture.

Il existe dans les objets extérieurs des qualités qui, bien qu'affectant des organes différents, peuvent néanmoins par suite de leur conformité entre elles, être rappelées à notre esprit par certains caractères généraux. C'est ainsi que si, en musique, on peut simuler une course rapide par une succession de sons précipités, de même, en langage des signes, des sons doux et coulants seront exprimés par des gestes simulant l'ondulation. — La plupart des gestes métaphoriques exprimant les opérations de l'entendement sont classés dans cette seconde catégorie de gestes pittoresques.

On a vu, d'ailleurs, dans la note sur la physionomie, les mouvements expressifs du visage se prêter admirablement à une réalité objective des phénomènes psychologiques, en donnant des qualités physiques « *aux sens* » invisibles de l'âme. De là, avons-nous dit, ces expressions de goût ou de dégoût, de saveur, d'odeur, etc..., s'appliquant à des objets du domaine exclusif de la pensée et traduisant métaphoriquement les impressions du moi.

Les mêmes signes métaphoriques se retrouvent dans le geste proprement dit.

Quand une personne veut présenter une observation à quelqu'un, par exemple, elle simule le geste de celui qui offrirait ou présenterait un objet sensible ;

si, au contraire, on rejette une proposition, aux diverses expressions de la physionomie indiquant cette répulsion, la main et le bras se portent en avant, comme pour écarter un obstacle ou un objet qui viendrait nous heurter.

Il est une troisième classe de gestes qui ne sont dans leur essence ni expressifs ni pittoresques. — Ils servent à indiquer l'objet de la pensée, et se traduisent par un mouvement du bras et de la main se dirigeant vers cet objet. Ces gestes, très fréquents dans la conversation, sont parfois semi-pittoresques, semi-expressifs ; ils évitent à la parole des définitions, des mots inutiles et sont une précieuse ressource ou un puissant auxiliaire dans le langage mimique ou dans l'évolution de certaines passions. Dans ce dernier cas ils accompagnent le regard qui prend lui aussi la même direction ; nous les appellerons gestes *auxiliaires-indicatifs*.

Les gestes *conventionels* varient suivant les peuples.

Les uns ravivent des traditions ou des usages dont on a parfois perdu le souvenir ; les autres sont de pure convention et n'ont que la signification qu'on veut bien leur donner : tels le salut militaire, ou bien les gestes qui pour les écoliers ou pour les sourds-muets représentent la forme des lettres de l'alphabet dactylologique. Encore parmi eux en trouve-t-on qui,

imitant le contour des lettres, peuvent être classés parmi les gestes pittoresques.

Tous les gestes ayant un sens déterminé que nous venons de citer, qu'ils se rapportent à l'ensemble de notre être, qu'ils soient pittoresques, indicatifs, expressifs, naturels ou conventionnels, ont un sens généralement précis, car ils désignent ou bien telle opération de l'ordre physique, affectif ou intellectuel, ou bien ils peignent l'objet qui occupe notre pensée, ou bien ils se contentent de l'indiquer, ou bien ils expriment la nature des impressions du *moi* à l'égard de cet objet, ou bien enfin, par convention, ils ont tel ou tel sens déterminé.

GESTES AYANT UN SENS INDÉTERMINÉ.

Il est une seconde classe de gestes peu variés, il est vrai, mais dont la fréquence vaut la peine que nous nous y arrêtions.

Ils se présentent à chaque instant, dans la conversation comme dans le discours, dans l'improvisation simulée comme dans la lecture expressive; ils n'ont par eux-mêmes aucune signification propre, ils suivent la parole plutôt qu'ils ne l'expriment, sans toutefois qu'il en résulte une peinture ou une expression proprement dite.

Leur rôle consiste simplement pour celui qui les fait comme pour celui qui les voit à relever tel ou tel passage d'une lecture à haute voix, telle ou telle pensée, tel ou tel degré d'élévation ou d'abaissement de parole.

La main étendue, l'index levé, plusieurs mouvements des doigts, le bras lancé en avant dans toute sa longueur, la main frappant doucement dans l'autre, un léger hochement de tête appartiennent à cette classe de gestes ayant un sens indéterminé.

Pour ordonner et nuancer ces mouvements, la règle à suivre est semblable à celle qui dans l'orthophonie mesure les comma régulateurs du son euphonique et esthétique.

On peut s'en rendre compte.

De même que celui qui sait parler ménage ses forces phonatrices pour produire dans une conférence à un moment précis de certains frémissements glottaux, de même dans l'usage des gestes indéterminés il faut réserver les plus larges pour les pensées les plus riches : l'élévation de l'index à la hauteur de l'œil, la projection de la main ou du bras par exemple.

On sait que tout jeu uniforme ou continuel des bras employé sans gradation est aussi froissant et fatigant pour la satisfaction de l'œil qu'une constante monotonie de ton peut l'être pour une oreille délicate.

Les gestes mécaniques ne sont guère que des effets involontaires provenant de la fatigue musculaire ou nerveuse ou de toute autre cause résidant dans l'économie animale. Tels sont, le soir, l'affaissement des paupières, la respiration difficile après une course prolongée, les mouvements épileptiformes propres à certaines affections, les mouvements tétaniques ou choléiques du bégaiement, la perturbation convulsionnaire des membres observée dans la danse de Saint-Guy ou l'épilepsie, les gestes qui accompagnent certaines souffrances, etc.

Les règles à suivre dans l'imitation de ces modifications mécaniques du corps sont : rechercher les moments propices pour observer la nature même dans les effets qu'elle n'offre qu'à de rares instants, ne jamais perdre de vue le but que l'on veut atteindre en les imitant, éviter de blesser les convenances par une imitation trop servile.

L'artiste dramatique qui représente trop fidèlement certaines pauses dont la vue seule, dans le commerce de la vie, nous remplit de dégoût, court risque de faire naître une impression opposée à celle qu'il se propose de produire. On doit également proportionner le degré d'imitation à la situation même du *moi* affectif.

SYNONYMIE DANS LES GESTES.

Il est démontré par l'observation que le langage du geste a des synonymes multiples comme ceux qui existent dans la langue parlée.

Dans l'un et l'autre cas, le sujet principal peut être exprimé différemment, grâce à l'association des idées et à la forme métaphorique qui en est la manifestation.

Il peut très bien se faire que le choix des synonymes soit à peu près indifférent, cependant ce choix est d'autant plus parfait, d'autant plus grand que l'artiste de la parole comme l'artiste du geste a l'imagination plus riche et plus féconde.

Toutefois lorsqu'à la puissance d'imagination se joint une grande délicatesse de sensibilité, alors le choix des synonymes deviendra plus difficile. En effet, l'artiste qui a saisi l'ensemble du caractère et de la situation ainsi que chaque moment isolé de cette situation ne voudra pas employer indifféremment une expression physiognomonique pour une autre.

Ce que l'abbé Girard dit à propos des synonymes de la langue peut être répété ici en ce qui concerne les gestes synonymes : S'il n'est question que d'un habit jaune, on peut prendre le souci ou la jonquille ;

mais s'il faut *assortir*, on est obligé de consulter la nuance. Eh! quand est-ce que l'esprit n'est pas dans le cas de l'assortiment? cela est rare, puisque c'est en quoi consiste l'art d'écrire. Ajoutons, et l'art du geste.

La justesse de cette similitude deviendra plus évidente par cet exemple emprunté à Engel.

Quels seront à ce moment l'assortiment et la convenance des gestes de Juliette attendant Roméo : « *Écoute! on marche!* »

Sans doute, l'oreille et tout le corps de Juliette (immobiles pour mieux distinguer le bruit qu'elle entend) seront penchés vers le lieu d'où il vient; c'est de ce côté-là seulement que son pied sera posé avec fermeté, tandis que l'autre, appuyé sur la pointe, semblera être suspendu en l'air. Tout le reste de sa personne d'ailleurs se trouvera dans un état visible d'activité. L'œil sera très ouvert quoique l'objet de sa vive attention soit absent; la main se portera à l'oreille comme si elle pouvait réellement saisir le bruit, et l'autre pour tenir l'équilibre sera dirigée en bas, comme si elle devait repousser tout ce qui pourrait troubler l'attention nécessaire dans ce moment dramatique, et, pour mieux recevoir le son, elle entr'ouvrira certainement la bouche.

Changez quelque chose dans cet ensemble har-

monique des gestes, et vous en aurez modifié le sens.

Remplacez l'œil très ouvert par un œil dont les paupières se rapprochent davantage et donnent de la finesse au regard ; que la bouche soit close. Ramenez la main qui était portée en avant vers le côté d'où le bruit se fait entendre et mettez l'index devant les lèvres, ce ne sera plus la traduction d'un désir soudainement éclos, et s'emparant de l'être tout entier. Il s'y mêlera le désir curieux de connaître la nature particulière et la direction précise de ce bruit. Ces nouveaux gestes indiqueront qu'il est lointain, vague, affaibli, qu'on a besoin de silence et de grande attention pour le percevoir et pour le reconnaître.

Dans la première pose, le cœur était en jeu, très-ému et comme pressé d'acquérir un bien ; et, dans la seconde, la curiosité est éveillée, l'esprit s'attache davantage à distinguer et à analyser une idée.

Faites de nouvelles modifications.

Que le corps ne soit pas tant incliné, mais pour ainsi dire préparé à fuir ; que les deux genoux semblent fléchir, et que le pied à demi levé pose à terre avec presque autant de fermeté que l'autre, en s'écartant du côté où l'on pourra se sauver, et il sera aisé de voir que la *crainte se mêle ici au désir*. Celui qui écoute sent qu'il se permet une action équivoque, autrement, en satisfaisant ainsi son désir,

il ne prendrait pas des mesures pour sa sûreté.

L'exemple d'Engel prouve que ce qui paraît indifférent dans le général, ne l'est plus dans une situation particulière et déterminée.

Associer les gestes, tout est là, et c'est à proprement parler ce qui constitue une des principales règles esthétiques de l'art du geste.

ALLIANCE DES GESTES PITTORESQUES ET DES GESTES EXPRESSIFS.

Les gestes qui dessinent l'objet et ceux qui expriment l'impression et les émotions du *moi* sont les deux premières classes de gestes qui ont appelé notre attention; en effet, ces gestes ayant un sens déterminé frappent l'intelligence plus que les autres et s'emparent plus facilement de l'esprit.

A l'égard de ces gestes, Quintilien, dans son *Institution de l'orateur*, veut qu'on présente non pas les objets extérieurs qui touchent les sens et dont il est question dans l'improvisation fictive, mais le sentiment personnel et actuel qui nous émeut ; il veut qu'on exprime les sentiments avec lesquels on considère les choses matérielles et visibles ou les mouvements psychologiques qui occupent la pensée.

Vouloir peindre, en imitant les mouvements d'un

geôlier fermant la porte d'une cellule, l'effroi d'un homme innocent qu'on entraîne pour lui faire subir la peine de la prison qu'il n'a pas méritée, serait faux d'une manière absolue. Dans ce cas particulier le véritable geste sera celui qui dans le récit de cette injuste condamnation reflètera les sentiments de justice de l'avocat de l'accusé.

Cependant, la réunion des gestes pittoresques aux gestes expressifs est-elle possible?

Dans quel cas ne l'est-elle pas?

La possibilité de la réunion du geste de l'expression et du geste pittoresque existera lorsque le moyen propre à l'expression n'est pas celui par lequel s'opère l'imitation de l'objet.

Cette possibilité n'existera plus toutes les fois que les mêmes moyens doivent rendre la peinture et l'expression.

Dans l'*improvisation simulée* et dans la *lecture expressive*, les gestes sont la copie d'autres gestes dont on trouve l'original soit dans la nature, soit dans l'idéal que se crée tout artiste.

Étant la copie d'autres gestes, ils doivent tous se ranger dans la classe des gestes pittoresques.

Que les bras et les mains simulent les gestes se rapportant à une opération de l'ordre physique, affectif ou intellectuel, qu'ils représentent des mouvements

pittoresques ou expressifs, qu'ils aient un sens déterminé ou indéterminé, ils doivent, pour approcher de la perfection, revêtir toujours les deux caractères : 1° de *vérité ;* 2° de *beauté.*

VÉRITÉ, BEAUTÉ, HARMONIE, CONTINUITÉ ET SENSIBILITÉ DANS LE JEU DU GESTE. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Le geste sera vrai *absolument* ou *relativement.*

Il sera vrai absolument lorsque, n'ayant à reproduire que des gestes ayant un sens déterminé, ou bien un sens indéterminé, il sera conforme aux gestes imités.

Ce caractère d'absolu se rencontre dans tous les gestes qui ont à figurer des situations naturelles, il se rencontre également dans la conversation, dans la comédie, la fable, dans les morceaux d'improvisation simulée, de la lecture à haute voix appartenant au genre dit tempéré.

La vérité relative du geste appartient proprement à la déclamation oratoire, tragique, lyrique, en un mot à tout ce qui constitue en littérature le genre solennel et quelque peu emphatique.

Ici le geste a son guide et son prototype dans cette imaginative qui habite en toute âme poétique ; il n'y a

pas, à vrai dire, de règle positive pour arriver à la produire.

Dans tous les beaux-arts, en peinture, en sculpture, en musique, en poésie, celui-là seul est inspiré qui voit l'idéal, et sait le traduire visiblement au vulgaire; même dans l'art du geste, celui-là seul atteindra la vérité relative qui saura interpréter cet idéal.

Aussi, d'après Diderot, le seul conseil à donner à cet égard consiste à conserver au personnage représenté une harmonie constante dans les différents gestes qu'on lui prête. Ces gestes, d'ailleurs, ont toujours un caractère commun et vrai, dans leur essence, avec les gestes conformes à la vérité absolue ; ils s'en distinguent cependant par une certaine ampleur, une certaine majesté qu'il n'est pas toujours facile d'atteindre.

C'est cette *vérité relative* qui donne au théâtre les Talma, les Frédérik Lemaître, les Rachel, à la tribune ou au barreau les Berryer, les Thiers, les Jules Favre et tant d'orateurs ou d'artistes qui ont vu leur geste et leur parole contribuer, pour une large part, à la juste réputation qui leur a été faite.

Le degré précis de majesté et de dignité dans le geste qu'il est plus aisé de sentir, d'apprécier que de déterminer, est aussi difficile à atteindre sinon plus que le mot propre dans une œuvre littéraire. De là

au ridicule et au grotesque, il n'y a qu'un pas. A côté du sublime, il y a large place pour le postiche, le boursouflé ; pour peu que le geste soit en deçà ou au delà de la vérité relative, il sera absurde.

La beauté du geste dépend en grande partie de la grâce des mouvements, d'un certain développement qui consiste à le bien mesurer.

Le modelé, la souplesse s'acquièrent par une longue habitude des mouvements lorsqu'elle n'est point le résultat des facultés natives, comme cela a lieu souvent chez la femme.

Les différents gestes doivent être liés entre eux par des transitions imperceptibles. Des changements brusques ou seulement trop prompts et privés de nuances intermédiaires détruiraient l'harmonie dans l'ensemble du jeu et blesseraient la vérité et la beauté.

Le jeu du geste est constant ; il n'existe point de pause ni de halte comme dans le discours.

Au théâtre, par exemple, les acteurs frappent continuellement l'œil du spectateur. L'expression mimique de leur pensée par la physionomie et les gestes se poursuit à chaque minute nouvelle, soit par la traduction prolongée d'une affection spéciale et déterminée, soit même par certaines attitudes d'attention, de repos, d'indifférence ou de distraction nécessaires pour établir le caractère des personnages.

Ces deux dernières situations (indifférence ou distraction) ne doivent jamais appartenir à l'acteur en tant qu'acteur, mais au personnage représenté ; si elles ne conviennent ni au caractère scénique ni à sa position du moment, alors le moindre temps d'*arrêt* ou de *relâchement* dans l'expression mimique suspendra l'illusion, et cette illusion étant la raison de tout effet théâtral, elle ne saurait être fréquemment interrompue.

A propos de la mimique scénique rappelons ce qui a été dit à ce sujet.

L'acteur doit étudier son rôle dans les rapports qu'il peut avoir avec tous les autres rôles du drame ; il doit saisir l'effet que l'auteur dramatique a eu en vue, non seulement à l'égard de toute la pièce, mais encore à l'égard des scènes particulières. Par cette double étude il acquerra la véritable connaissance de la manière dont il faut rendre le caractère particulier qu'il aura à représenter, en déterminant en même temps *le degré du jeu d'expression* physiognomonique qu'il pourra se permettre pour faire ressortir son rôle à côté de ceux des autres personnages.

Sans ce coup d'œil attentif sur l'ensemble, sans l'appréciation exacte de la part qu'un rôle particulier a dans l'impression totale, sans cette subordination modeste et volontaire, l'effet du drame, s'il n'est pas

entièrement perdu, est du moins fortement troublé ou affaibli.

Que l'on soit debout ou assis, dit Duquesnoy, pour marier la voix au geste, deux points sont essentiels à observer : pouvoir émettre le son facilement, pouvoir jouer du geste avec facilité et lui donner toute l'harmonie dont il est susceptible. —

Lorsque l'on est debout, la meilleure position est de centraliser le poids du corps sur la jambe gauche et d'avancer quelque peu la jambe droite. On peut, du reste, alterner ces deux positions suivant la fatigue du corps et suivant la direction des personnes ou du public à qui l'on parle.

Le corps, se reposant d'aplomb sur l'une des deux jambes avec l'autre comme point d'appui, a beaucoup plus d'espace pour trouver son centre de gravité ; il peut par conséquent laisser l'espace libre pour les gestes que nécessitent le débit, et de plus donner aux mouvements que produit la respiration toute latitude pour fonctionner rhytmiquement. Cette ligne brisée offre, en outre, à la vue un aspect beaucoup plus harmonique que celui de la ligne droite.

Le passage de l'état de calme à l'état de mouvement doit avoir lieu sans brusquerie, avec cette force mêlée de douceur qu'on nomme « le moelleux », mouvement qui flatte toujours l'œil du spectateur.

Chaque fois que, pour faire le geste, on n'a besoin que d'une seule main, c'est toujours le bras et la main qui se trouvent du côté de la jambe placée en avant qui doivent fonctionner.

Lorsque la main se détache du corps, soit pour se porter en avant, soit pour se porter à la hauteur de la tête en désignant le ciel par exemple, la ligne qu'elle décrit, doit être une courbe plus ou moins prononcée selon l'espace qu'elle a à parcourir ; de cette façon, le mouvement conserve une certaine grâce et l'on évite cette sécheresse, ces lignes brusques et sans agrément que des mouvements droits et anguleux donneraient au geste.

Quand les deux bras et les deux mains concourent au geste, il faut avoir soin de ne point faire de mouvements symétriques et éviter de laisser les extrémités aboutir sur une même ligne ; l'une des deux mains doit être un peu plus élevée que l'autre, et ce sera celle qui se trouve du côté de la jambe placée en avant.

On suppose, généralement, le corps divisé en deux par une ligne médiane qui part du milieu du front ; or, quelle que soit la nature du geste, il importe d'éviter autant que possible de laisser une main ou un bras empiéter sur le domaine de l'autre ; c'est-à-dire que le bras et la main doivent gesticuler seulement du côté qui leur appartient ; il n'est guère admis

qu'une seule exception : lorsque la main se porte sur le cœur comme geste indicatif, ou comme geste expressif, c'est généralement la main droite et non la main gauche qui fait ce geste.

Quant à la position habituelle des doigts, il faut, en évitant de les tenir serrés, allongés et trop écartés, les conserver mollement appuyés les uns sur les autres, puis creuser légèrement la main comme si elle se modelait sur un objet fragile que l'on craindrait de briser.

Étant assis, soit que l'on se livre à la conversation, qu'on tienne un dialogue ou que l'on fasse une lecture à haute voix, il importe de conserver le buste droit, sans raideur. Pour cela, on s'assied commodément, ayant soin d'avancer encore un pied en avant et plutôt le pied droit que le pied gauche ; si l'on tient un livre, on le tiendra de la main gauche à une hauteur suffisante pour ne gêner ni la respiration ni l'audition des mots, ce qui arriverait infailliblement si le livre placé trop près de la bouche interceptait et étouffait les sons.

Diderot a victorieusement démontré dans son *Paradoxe du comédien* que dans tout morceau d'improvisation simulée ou de lecture expressive, la pleine possession de soi-même n'est gardée qu'autant que l'*observation domine le cœur*.

Ce ne sont point les personnes chez qui la sensi-

bilité seule est excessive qui excellent à interpréter un morceau littéraire, mais bien au contraire celles chez qui l'observation s'unit à cette sensibilité.

Trop de sensibilité nous empêche de mesurer la portée des intonations vocales et de juger par suite l'à-propos et la convenance du jeu d'expression de la physionomie et du geste : elle nous emporte à tel endroit où peut-être par un effet du hasard nous pourrons réussir, mais, le plus souvent, elle nous trompe ; et, comme nous n'exprimons pas nos propres désirs, nos propres affections, bien que nous sentions admirablement, nous tombons facilement dans l'exagération et la fausse déclamation.

Au contraire, l'observation calme, jointe à l'étude judicieuse des mouvements, permet d'arriver à copier et à rendre, au point que tout le monde s'y méprend, les passages les plus passionnés et les situations les plus dramatiques ; *ce n'est même que par l'analyse à froid de la passion que l'on arrive à perfectionner son jeu et à approcher de plus en plus par les attitudes caractéristiques d'ensemble du type idéal que l'artiste se crée à lui-même.*

Nous complétons nos études sur la physionomie (1)

(1) On se persuade volontiers que, pour bien connaître les effets des passions, il faut les avoir éprouvées. Non, cela n'est pas vrai : car on ne peut les ressentir toutes, et cependant dans la pratique

et sur le geste en donnant ici un aperçu des principales *attitudes* du *corps*.

du grand art il importe de savoir toutes les peindre. S'il fallait en éprouver véritablement les vicissitudes, toute la vie se consumerait en de pareils essais.

Pour *exceller* dans l'art de la parole ou dans l'art du geste, il faut avoir la faculté de sentir vivement ; il faut naître avec un esprit impressionnable, il faut être capable d'éprouver des émotions *volontaires*. Si l'on est privé de ces dons de nature, il est préférable d'abandonner l'étude de l'esthétique dramatique.

NOTE S

DES ATTITUDES DU CORPS

(TROISIÈME TABLEAU)

NOTE S

DES ATTITUDES DU CORPS.

Le mot *attitude* peut s'étendre aux différentes positions du corps prises selon les multiples modifications intérieures du *moi*.

Par ce seul fait que la plupart de nos perceptions, de nos sentiments, de nos affections embrassent simultanément plusieurs phénomènes nerveux, il est évident que cette complexité doit se retrouver dans les mouvements extérieurs qui les expriment.

On ne peut entrer dans l'analyse de tous les mouvements ; l'étude de quelques-uns suffira d'ailleurs, car c'est par le mélange et la diffusion des principaux gestes que s'obtiennent tous les autres mouvements, de même que nous obtenons des milliers de mots par la combinaison de quelques lettres.

INACTION ET REPOS.

Pendant l'inaction et le repos toutes les parties principales de la face, le front, les yeux, les lèvres demeurent calmes. Tous les traits du visage par suite de cette absence de toute action des nerfs et des muscles, restent dans un équilibre absolu ; — les autres parties du corps dénoncent également par leur placidité l'état de neutralité où se trouve l'esprit ; les mains oisives sont placées sur le genou dans les poches ou même dans la ceinture.

Si l'on est debout, les bras, négligemment rejetés en arrière, s'entrelacent sur le dos et sont retenus à peu près à la hauteur des reins. Parfois un jeu machinal et sans but des doigts indique l'état d'indifférence du moment ; cependant, selon la rapidité plus ou moins caractérisée de ce mouvement des doigts, on devine une préparation secrète à des secousses prochaines plus ou moins motivées.

Si on est assis, les pieds sont privés d'action, ou bien une jambe sera mollement allongée devant l'autre. Souvent les jambes seront croisées, et alors un faible balancement agitera la partie inférieure de la jambe qui reposera sur l'autre.

Tantôt le tronc du corps se redressera dans une

situation proche de la verticale, tantôt il sera dans une direction plus oblique et approchant de la position favorable au repos ; il marquera par cela même une tendance très prochaine à l'assoupissement.

Lorsque le corps est près de se mouvoir, le dernier temps de l'attitude tranquille consiste à relever franchement et rapidement le buste, la face dirigée sur l'objet qui éveille l'attention, à raffermir rapidement dans leur position les pieds séparés, s'appuyant fortement sur la terre, à ramener les mains sur le haut des jambes ou sur tout autre point d'appui et par ces premières dispositions à entraîner le corps à agir.

ADMIRATION, ETONNEMENT, VÉNÉRATION, COLÈRE ET JOIE.

Lorsque l'objet qui attire notre attention, sans éveiller en nous un désir de possession, produit néanmoins des mouvements d'admiration, la tête et le corps sont un peu rejetés en arrière, l'œil est ouvert, la bouche imite ce mouvement, mais reste demi-close, les sourcils sont tirés en haut, les ailes du nez sont gonflées, les bras sont tendus et plus voisins du corps que dans le désir vif et animé ; les doigts de la main sont légèrement écartés les uns des autres ; la poitrine se dilate; le reste du corps, les autres traits

du visage sont dans un état relatif de repos; ajoutons que ce n'est guère que dans le premier mouvement de l'impression qu'a lieu l'extension des bras; bientôt après, les bras retombent lentement et se rapprochent doucement du corps.

Dans l'étonnement qui semble n'être autre chose qu'un degré de l'admiration, l'attitude ne diffère que par les traits du visage qui sont plus caractérisés; la bouche est non seulement ouverte, mais parfois béante; le regard est plus fixe, les sourcils sont encore plus élevés et la respiration plus fortement retenue; les deux bras, au lieu de se soulever à demi comme dans l'admiration, se lèvent complètement, puis retombent pour se soulever encore.

Quand l'issue d'un événement est contraire à ce qu'on espère il se produit en nous un sentiment d'admiration ironique qui se traduit d'habitude par un léger sourire empreint de moquerie; ou, suivant le cas, par un rire plein d'amertume, lorsque le résultat est inférieur à celui attendu; un trait essentiel de ce désenchantement s'indique par une oscillation de tête faite de côté, accompagnée de haussement d'épaule très difficile à décrire et qui néanmoins se produit naturellement.

A propos de ce mouvement ou de ce geste de la tête qui répondent à certaines exclamations ou interjections

de la langue parlée, il faut remarquer que dans l'*assentiment* le branlement de tête semble indiquer que le *moi* approche d'une idée et y accède et que dans la négation le mouvement de la tête semble au contraire indiquer qu'on se détourne d'une idée ou qu'on la rejette.

Si on veut décrire un objet qui excite l'admiration et faire partager à ceux qui vous écoutent ou vous entourent le sentiment dont on est pénétré, on a recours aux attitudes analogues : assimilant le moi à l'idée que suggère l'objet, on cherche à en adopter les qualités, et autant que possible on y conforme sa propre attitude. Le sublime nous élève, on tâche alors de se grandir en parlant de ce qui est grand ; le gracieux nous adoucit et l'attitude comme les gestes sont empreints de grâce et de douceur.

Si à l'admiration se joint la vénération, non seulement les muscles des sourcils, de la bouche et des joues devenant moins fermes s'affaissent, mais encore ceux de tout le corps qui semble se replier sur lui-même.

Ces phénomènes du reste sont plus ou moins visibles, toujours suivant le degré esthétique de l'objet et suivant le sentiment d'amour qu'il occasionne.

Quand l'objet extérieur ou invisible qui occupe l'esprit excite l'irritation et produit la colère, le moi

agité par un besoin de vengeance ou de punition manifeste ardemment cette soif dans tous les mouvements du corps. A cette expression s'ajoutent parfois d'autres expressions telles que celles du déplaisir, de la crainte, même de l'effroi.

Cette colère peut se diriger contre des objets inanimés, contre des animaux, contre nos semblables : réellement ridicule dans le premier cas, elle est d'ordinaire peu excusable dans le second ; mais elle peut être légitime dans le troisième, surtout lorsque ceux qui nous irritent le font avec intention et paraissent en ressentir une joie mal dissimulée.

Quel que soit, d'ailleurs, le motif déterminant de la colère, elle donne à toutes les parties extérieures des membres du corps une force surhumaine, force qui se substantialise surtout dans les organes spécialement propres à attaquer, à saisir et à détruire.

Injectées par le sang qui s'y porte en abondance, les veines dans la colère serpentent menaçantes sur le front, sur le cou, sur les tempes, les extrémités du corps ; les yeux roulent pour ainsi dire dans leurs orbites ; les dents par des grincements pénibles à entendre, les mains, les bras et les pieds qui veulent être absolument occupés manifestent une synergie (1) spé-

(1) *Synergie :* action simultanée, concours d'action entre divers organes.

ciale des forces, qui trahit le plus grand désordre dans le système musculaire et dans le système nerveux.

Dans la mauvaise humeur, l'agitation du corps est déjà visible : on mordille la lèvre inférieure, on remue fréquemment le pied en frappant la terre à petits coups précipités, on dérange, on froisse ses vêtements, on déplace, on brise les objets qui sont à la portée de la main.

Quelle différence d'expressions et d'attitudes dans la joie !

Outre l'expression que nous avons signalée pour le visage à la note de la physionomie, voyez comme la tête se dégage et s'élève avec grâce, comme sur la bouche se dessine ce séduisant demi-sourire des lèvres entr'ouvertes ; comme les bras et les mains se meuvent joyeusement, comme, en un mot, la légèreté, la souplesse et l'harmonie se font remarquer dans les mouvements de chaque membre.

Toutefois, dès que la gaieté devient excessive, ces caractères perdent une grande partie de leur élégance, car alors la joie dégénère en une pétulance qui fait grimacer le visage et change en sauts ridicules, en cabrioles peu convenables, les mouvements souples du corps.

Les attitudes ont les mêmes degrés de progression et de décroissance que la physionomie, le geste, la

déclamation, le chant, la musique. Elles sont susceptibles en un mot de *crescendo* et de *decrescendo* et peuvent s'élever par des degrés innombrables depuis le premier soupçon d'une affection jusqu'à son entier développement.

Dans l'évolution des attitudes, lorsque les expressions des diverses affections de l'âme doivent être rendues par une gradation insensible, la seule marche à suivre pour rendre cette gradation est celle-ci : saisir les traits principaux et essentiels à chaque passion les plus propres à la caractériser et indiquer leur accroissement en les renforçant. — Si, au contraire, l'accroissement se fait sans gradation, par secousse, en franchissant rapidement plusieurs degrés intermédiaires, on tiendra alors compte d'une seconde remarque : lorsque d'une parfaite tranquillité apparente le *moi* passe soudain à un état violent et agité, c'est qu'il subit une situation intermédiaire de désordre, et dans ce cas d'une distance trop sensible entre les degrés ; l'attitude doit aussi indiquer cet état par un air d'étonnement, par un léger reculement de surprise ou par tel autre mouvement équivalent.

ATTITUDES DIVERSES.

L'orgueilleux a une attitude très caractérisée ; il se redresse volontiers, la tête un peu portée en arrière ;

il affecte d'ordinaire une certaine morgue soit en se frottant les mains comme s'il les « *savonnait* », soit en se passant une main dans le gilet en ayant soin de la placer assez haut sur la poitrine; si l'autre main est inoccupée, il la place en la retournant sur la hanche et fait avancer le coude : les pieds tournés en dehors sont très écartés et, si l'un sert d'appui, l'autre se trouve trop en avant.

Tout autre est la tenue du caractère opposé. — L'homme qui est doué d'un naturel simple et uni sans mollesse toutefois se tient volontiers avec les bras placés vers le milieu du corps, sa tête est droite, n'inclinant ni en avant ni en arrière, les pas sont réguliers; les pieds, sans se diriger l'un vers l'autre, ne s'écartent point trop en dehors.

Le phlegmatique se tient avec une certaine raideur; les mains quand elles sont inoccupées sont de préférence entrelacées sur le dos, c'est-à-dire plus volontiers éloignées du développement immédiat de leur activité.

L'individu dont l'âme est molle, lâche, paresseuse, a un extérieur qui dénonce rapidement cette faiblesse et cette infériorité de tempérament : sa tête, qu'il n'a pour ainsi dire point la force de soutenir, retombe sur la poitrine; les lèvres s'entr'ouvent niaisement et la mâchoire inférieure suit le menton qui abandonné à lui-même tend à peser sur la poitrine, les genoux

ploient sous l'abdomen qui se projette en avant, les paupières à demi fermées voilent le regard éteint des yeux, les bras ballants errent le long du corps ou les mains s'enfoncent dans les poches du pantalon, les pointes des pieds tendent à se rejoindre ; en un mot la démarche tout entière proclame la déchéance de cette âme qui n'a plus l'énergie d'imposer sa loi aux organes.

Le mépris s'occupe d'une manière plus spéciale des vices, des défauts, de l'insuffisance et de la nullité des autres, tandis que l'orgueil songe plutôt à ses propres qualités.

Aux traits caractéristiques qui dénotent l'orgueil, le mépris en ajoute plusieurs qui ont un sens très précis : l'on détourne le buste ou on le présente de côté, lançant un regard rapide. Quelquefois on se borne à abaisser le regard avec une certaine négligence et de côté en relevant les lèvres et contractant un peu les ailes du nez pour indiquer que l'objet considéré ne mérite pas un examen plus attentif. Si la personne à laquelle on marque ce dédain le supporte sans sourciller, ou si au contraire elle paraît vouloir protester contre notre appréciation, on ferme à demi les yeux comme si l'on ne distinguait pas très bien ses minuscules proportions, et on esquisse alors un sourire railleur, ou bien encore la tête se

penche de côté et se relève légèrement comme si de sa hauteur on cherchait à deviner ce qui peut s'agiter au fond d'un abîme placé bien loin au-dessous de soi.

Une des expressions les plus sensibles du mépris est de simuler une indifférence complète vis-à-vis de son interlocuteur.

Dans la honte, le visage se colore d'une soudaine rougeur, se baisse et semble se coller contre la poitrine, la tête essaye pour ainsi dire de disparaître entre les épaules, les muscles du cou se tendent avec raideur comme s'ils voulaient neutraliser tout mouvement permettant à la tête de se relever, enfin les yeux timides se ferment à demi et semblent chercher un abri derrière les paupières.

Celui qui est en proie à une douleur profonde diffère beaucoup comme aspect du mélancolique. On voit les divers muscles de la face de l'homme souffrant se tendre et se contracter par des mouvements rapides, ses yeux s'animent d'une lueur vague et triste, le milieu du front se ride et relève les angles des sourcils, la respiration est pénible et la poitrine haletante se soulève avec de fréquents soubresauts; il marche avec une pesanteur précipitée, le buste s'allonge, les jambes se détendent et la tête fléchissant de côté jette vers l'inconnu des yeux

humides et suppliants, les doigts s'entrelacent, les mains se tordent puis se meuvent en tous sens, tantôt s'en prenant à différentes parties du corps, tantôt se détachant et pendant vers la terre.

Dans l'effroi qui est un mélange d'étonnement, de crainte, de colère même, on retrouve combinées les attitudes propres à chacune de ces diverses affections. La frayeur accompagnée d'étonnement suspend tout mouvement, on reste immobile, les joues pâlissent par la crainte qui continue à vous maintenir dans la même immobilité, on recule souvent d'un pas, enfin la colère agit et précipite les bras en avant, pas toujours cependant car lorsque le péril s'offre avec une force majeure, le désir de la conservation détermine une attitude suppliante et fait lever les bras au ciel au lieu de chercher à repousser le mal en se raidissant contre l'attaque.

Le remords offre à l'observation des traits singulièrement expressifs et pittoresques.

La démarche est alors aussi vague, aussi incertaine que le regard. Variant sans cesse ses attitudes, indice du bouleversement des pensées et de leur obsession, l'homme repentant passe et repasse la main sur le front comme pour effacer jusqu'à la dernière trace des images pénibles qui le harcèlent; le pas est irrégulier, les bras s'agitent souvent et parfois la

main non contente de se porter ainsi sur le front y frappe des coups violents, voulant pour ainsi dire écraser le remords qui s'y abrite.

La satisfaction de soi-même se manifeste de plusieurs manières suivant les motifs qui l'excitent.

Se targue-t-on de qualités physiques qui donnent quelque agrément à la personne, par exemple, la beauté et le charme de la figure, la légèreté, la souplesse de la forme des membres, on se sourit à soi-même, c'est le sourire du contentement intérieur (1). Le geste conserve toute sa vivacité, toute sa gaieté ; on sautille, on fredonne, on chante ; des attitudes multipliées se succèdent motivées par le désir de faire valoir les avantages dont on se sait ou dont on se croit paré.

Est-on satisfait de l'astuce et de l'habileté qu'on a employées pour parvenir à ses fins, un léger sourire amincit les lèvres et contracte finement leurs extrémités, ainsi que les angles des paupières. Un éclair dans le regard indique le plaisir intérieur que l'on ressent. La démarche devient lente et oblique, la tête elle-même se penche avec un balancement significatif. Peut-être enfin la main se redressera-t-elle en désignant de l'index le maladroit qui se sera laissé trom-

(1) Le libertin a ordinairement les lèvres fortes, allongées, presque épanouies, et les dents petites.

per, ou bien à la dérobée heurtera-t-on du coude un voisin ami pour le lui faire connaître mystérieusement.

Si la satisfaction personnelle est occasionnée par un mérite supérieur tel que la fonction éminente, le pouvoir, la force d'esprit, on s'efforce de faire valoir par analogie cette prédominance en évaluant par sa taille corporelle les rapports qui existent avec une personne privée de tels avantages; on prend un air sérieux et pensif, le regard vaguement fixé sur quelque chose d'invisible, tout l'ensemble individuel devient d'autant plus mesuré que le sentiment de sa propre valeur cause plus de satisfaction.

La plénitude des idées donne de l'ampleur aux mouvements corporels et le calme affecté avec lequel elles se développent rend, par analogie, la démarche grave, traînante et solennelle.

La satisfaction du moi provient-elle d'avantages étrangers à l'intelligence comme une illustre naissance, une fortune considérable, dès lors la vanité fait place au maintien tranquille et presque pontifiant du véritable orgueil : on se pose largement et bruyamment sur les jambes fortement écartées, la tête bien assise entre les épaules incline en arrière ; on gesticule largement et avec emphase, on fait effort pour s'imposer au milieu qui vous entoure.

S'agit-il de fermeté, de courage, de résistance, de

force musculaire, alors tout le corps se rassemble et devient plus condensé, les muscles sont tendus, le col se raidit, les genoux s'affermissent et la tête s'enfonce entre les épaules, l'attitude tout entière devient provocatrice et l'on semble dire aux autres : Je ne crains rien, moi (1).

Dans l'attitude de la réflexion, beaucoup de gestes sont dus à l'analogie.

C'est ainsi que, quand l'esprit a découvert quelque nouvelle vérité pour lui, l'index se porte en avant comme pour pointer en dehors ce que la pénétration intérieure vient de faire découvrir.

Lorsque des pensées importunes assiègent le cerveau, il arrive qu'un mouvement de la bouche semble les rejeter extérieurement et que la tête indique, par un mouvement de droite à gauche, qu'elle veut s'en débarrasser ; bien plus, la main elle-même s'agitant fièvreusement paraît les repousser en imitant le geste qui nous est habituel quand on veut se délivrer d'un insecte incommode.

Lorsque l'esprit médite et se recueille pour analyser plus scrupuleusement tout ce qui est du domaine de

(1) L'homme fort, c'est-à-dire doué d'une force musculaire extraordinaire, a la tête plutôt grande que moyenne, le nez bien proportionné, la bouche grande, les lèvres déliées et s'unissant symétriquement l'une sur l'autre, un peu tombantes vers le coin.

l'entendement, l'index se porte sur les lèvres fermées comme si l'on craignait que le bavardage des idées moins essentielles ne troublât l'examen des plus importantes ; souvent aussi la main se porte sur le front ou sur les yeux, établissant ainsi analogiquement une séparation entre le monde extérieur et le monde de l'intelligence. Ou bien encore l'index se fixe sur un endroit du front pour y retenir l'idée que l'on redoute de voir s'échapper.

D'autres gestes secondaires accompagnent encore l'attitude de la réflexion. Ils varient suivant les individus et les tempéraments ; d'ailleurs ils n'ont plus ce caractère d'universalité qui se rencontre dans les premiers.

ATTITUDES MIXTES.

Les attitudes mixtes sont composées de diverses attitudes qui expriment simultanément une pluralité de sentiments passionnels.

Pour les créer, il importe de démêler les attitudes qui entrent dans la donnée d'une attitude mixte. Il importe ensuite d'en déterminer la proportion pour se rendre compte de l'*attitude dominante* dans le but d'y faire correspondre à propos l'attitude d'ensemble.

C'est ainsi que dans l'attitude de l'envie on trou-

vera une partie des attitudes de la souffrance, de la haine et de la honte ; dans l'attitude de l'homme qui espère, le désir avec un mélange de joie ou de crainte ; dans la pitié, la bonté accompagnée de tristesse ; dans la reconnaissance, l'amour suivi de vénération ; dans la clémence, un mélange d'amabilité provenant de la bonté tempérée par une certaine froideur dérivant de l'orgueil.

On ne doit point oublier en analysant l'essence de ces attitudes le mot de l'école : « *natura non facit saltus.* »

La nature ne fait de sauts ni dans l'ordre intellectuel ni dans l'ordre matériel ; tout est lié dans ses opérations par des chaînes invisibles qui échappent souvent à notre pénétration.

Lorsque l'*éloignement* qui existe entre les affections est insignifiant, le désordre qui se produira dans l'âme lors de leur succession et de leur liaison sera momentané.

Concentré dans ce qu'il y a de plus intime en nous, il se propagera peut-être à peine jusqu'aux yeux et aux lèvres, mais rarement jusqu'aux parties du corps les plus difficiles à émouvoir.

Quand l'éloignement est plus considérable, l'agitation, l'oscillation et les efforts du moi affecté par deux sentiments incompatibles deviendront sensi-

bles à l'organe de la vue par les modifications que le corps subira.

Ici auront lieu, suivant la différence des cas, tantôt les secousses du rire, tantôt les convulsions des pleurs, tantôt un changement subtil de la couleur du visage, tantôt un tremblement de tous les membres, tantôt cette agitation inquiète qui décèle le doute, l inquiétude, ou d'autres mouvements de ce genre.

Dans l'art de la déclamation, les différents changements et les ruptures dans le ton doivent répondre à ces modifications des attitudes du corps.

Nos notes physiognomoniques peuvent être utiles, non seulement à tous les dysphones, mais encore à toutes les personnes qui veulent interpréter à haute voix les œuvres littéraires des écrivains français ou étrangers.

NOTE T

ÉPILOGUE

NOTE T

ÉPILOGUE.

Nous ne pouvons mieux résumer les *notes* qui concernent le *son esthétique* et la *physiognomonie* qu'en reproduisant ici, *à titre d'épilogue*, les conseils donnés par Shakespeare aux *diseurs* de son temps et qu'il a mis dans la bouche d'Hamlet.

Hamlet. — Dites ce discours, je vous prie, en le laissant légèrement courir sur la langue ; mais si vous le déclamez à pleine bouche, comme font beaucoup de nos acteurs, j'aurais tout aussi bien pour agréable que mes vers fussent dits par le crieur de la ville. N'allez pas trop non plus scier l'air en long et en large avec votre main, de cette façon ; mais usez de tout sobrement ; car, dans le torrent même de la tempête, et pour ainsi dire le tourbillon de votre passion, vous devez prendre sur vous et garder une tempérance qui puisse lui donner une douceur coulante. Oh ! cela me choque dans

l'âme d'entendre un robuste gaillard, grossi d'une perruque, déchiqueter une passion, la mettre en lambeaux, en vrais haillons, pour fendre les oreilles du parterre. . . . . .

Ne soyez pas non plus trop *apprivoisé; mais que votre propre discernement soit votre guide ; réglez l'action sur les paroles et les paroles sur l'action*, avec une attention particulière à n'outrepasser jamais les convenances de la nature ; car toute chose ainsi outrée s'écarte de la donnée même du théâtre, dont le but, dès le premier jour comme aujourd'hui, a été et est encore de présenter, pour ainsi parler, un miroir à la nature ; de montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, à chaque âge et à chaque incarnation des temps sa forme et son empreinte. Tout cela donc, si vous outrez ou si vous restez en deçà, quoique cela puisse faire rire l'ignorant, ne peut que faire peine à l'homme judicieux dont la censure, fût-il seul, doit, dans votre opinion, avoir plus de poids qu'une pleine salle de spectateurs.

(*Hamlet*, acte III, scène II.)

NOTES ANNEXES

NOTE U

ANTHOLOGIE ORTHOPHONIQUE

(PROSE ET VERS)

NOTE U

ANTHOLOGIE ORTHOPHONIQUE.

Il nous a paru indispensable de donner, à la fin de cet ouvrage, une Anthologie spéciale destinée à faciliter aux personnes qui suivent des cours d'Orthophonie la mise en pratique des principes de phonation indiqués dans notre méthode.

Les morceaux choisis des classiques français qui composent cette anthologie forment la transition naturelle entre les exercices syllabiques, les phrases articulatoires techniques et l'étude orale d'un morceau littéraire pris au hasard.

Notre recueil de prose et de vers devant s'adresser à des personnes de position, d'âge ou de sexe différents et par conséquent d'une instruction très inégale, on comprendra le soin qui a présidé à la

vérification de sa valeur pédagogique, morale et rythmique.

L'anthologie orthophonique était-elle réellement nécessaire, était-elle vraiment indispensable, et du moment que les exercices élémentaires et les phrases à syllabes combinées ont été étudiés, ne peut-on aborder dès lors indistinctement l'étude orale ou la récitation de tous les morceaux de littérature ?

A cela nous répondons : Sans doute, une fois les gymnastiques syllabiques et les phrases mnémotechniques pratiquées, on articulera orthophoniquement le premier morceau venu de vers ou de prose ; mais l'expérience a montré que pour suivre utilement la seconde partie de la méthode et se livrer avec fruit à la pratique du *son esthétique*, les morceaux dont on donne la liste ici étaient les mieux appropriés à notre enseignement, les mieux adaptés à cette transition qui doit s'opérer pour passer du langage cadencé au langage naturel et débarrassé de tout *artifice* phonique et phonétique.

Un autre avantage ressort du choix constant des mêmes morceaux.

Les élèves qui commencent leur éducation vocale et qui avant tout travail personnel assistent pendant un certain temps à l'exercice de la récitation se trouvent

par cela même préparés à l'étude de ces mêmes morceaux ; ils profitent déjà des observations qui sont adressées à ceux qui se trouvent plus avancés qu'eux, et ils saisissent mieux la valeur des procédés de redressement vocal en voyant les bons résultats phonétiques obtenus par leurs aînés ; quand viendra leur tour d'étudier et de réciter les mêmes leçons, ils retrouveront *motu proprio* les indications qu'ils ont entendues, et, sans travail pénible, reconstitueront les intonations esthétiques qu'ils auront à faire produire.

Pourquoi, nous dira-t-on également, se borner à donner *le titre* de ces morceaux, sans donner *le texte?* — Pour plusieurs raisons.

La première, c'est que les ouvrages d'où sont extraits ces morceaux choisis des classiques français sont généralement dans toutes les bibliothèques des institutions ou des écoles; que ces livres se trouvant dans toutes les bibliothèques mises à la disposition du public peuvent être consultés sans difficulté ; que d'ailleurs l'impression dans ce livre des morceaux choisis eût augmenté inutilement le prix de son édition.

Enfin il est une dernière raison qui a sa valeur et que nous engageons les professeurs d'Orthophonie à mettre en pratique : par cela même que les *mor-*

ceaux choisis qui composent l'Anthologie orthophonique ne sont pas imprimés, les élèves devront la faire eux-mêmes et copier les morceaux qu'ils ont à apprendre. Par ce travail, les dysphones faciliteront singulièrement le jeu futur de la mémoire phonétique ; leur œil, exercé sur les morceaux forcément lus avec attention, photographie en quelque sorte dans le cerveau la physionomie de chaque mot, de chaque vers ou de chaque ligne. Ce travail d'attention éveille en outre le besoin de mieux se rendre compte du sens des mots, et cette intelligence du morceau est nécessairement d'un grand auxiliaire pour la mémoire. La copie obligera encore l'élève à surveiller attentivement l'orthographe ; elle lui fournira l'occasion de faire un parallèle attentif entre la valeur graphique et la valeur *phonétique* du mot ; elle lui permettra en même temps de se signaler tous les mots qui lui offrent des difficultés spéciales d'énonciation ou d'articulation et qu'il pourrait au besoin souligner. De plus, il écrira ce qu'il pense des impressions et des sentiments exprimés dans le morceau qu'il a choisi, il le peindra tel qu'il le voit, tel qu'il le sent (1).

(1) Le véritable art de la didactique consiste à savoir profiter des connaissances qui sont déjà dans l'esprit de ceux qu'on veut instruire, pour les mener à celles qu'ils n'ont point ; c'est ce qu'on appelle aller du *connu à l'inconnu*. Tout le monde convient du prin-

On prendra ainsi sans s'en douter l'habitude de penser (1), et de coordonner la parole.

cipe ; mais dans la pratique on s'en écarte, ou faute d'attention, ou parce qu'on suppose dans les adolescents des connaissances qu'ils n'ont point acquises.

Les manières ordinaires de parler sont appelées simplement *phrases*, *expressions*, *périodes ;* mais celles qui expriment non seulement des pensées, mais encore des pensées énoncées d'une manière particulière et qui leur donne un caractère propre, celles-là sont appelées *figures* parce qu'elles paraissent sous une forme particulière, et avec ce caractère propre qui les distingue les unes des autres. Les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité, de la force, ou de l'agrément au discours ; car, outre la propriété d'exprimer les pensées, comme tous les autres assemblages de mots, elles ont encore, pour ainsi dire, l'avantage de la forme de leur « vêtement » qui sert à réveiller l'attention, à plaire ou à toucher.

Quand dans la lecture à haute voix les figures sont bien rendues oralement, elles font admirablement ressortir la valeur de la diction d'une personne.

On divise les figures en figures de pensées et en figures des mots. Il y a cette différence, dit Cicéron, entre les figures de pensées et les figures des mots, que les figures de pensées dépendent uniquement du tour de l'imagination ; elles ne consistent que dans la manière particulière de penser ou de sentir, en sorte que la figure demeure toujours la même, quoiqu'on vienne à changer les mots qui l'expriment. Au contraire, les figures des mots sont telles, que, si vous changez les paroles, la figure s'évanouit. Par exemple, lorsque, parlant d'une brigade, on dit qu'elle était composée de six mille baïonnettes, baïonnettes est là pour soldats. Si on substitue le mot de soldats à celui de baïonnettes, on exprime également la pensée, mais il n'y a plus de figure.

(1) Le mot *penser* signifie, suivant son étymologie, *peser* (il vient du mot latin *pensare*).

C'est par les jugements que nous portons des choses que nous les pesons, que nous les apprécions, d'où il suit que l'art de penser

Les élèves qui suivent des cours d'Orthophonie seront donc invités à écrire l'anthologie de la façon suivante : d'un côté le morceau (prose ou vers), d'un autre côté la page en regard sera laissée en blanc et servira à mettre en note, vis-à-vis des passages correspondants, les remarques orthophoniques et les observations sur le son esthétique auxquelles elles auront pu donner lieu pendant les classes d'orthophonie, observations qui varient selon le vice de parole dont est affecté l'élève dysphone et qui, par conséquent, sont exclusivement personnelles.

On comprend toute l'utilité de ces remarques transcrites au retour de la classe par l'élève : en le maintenant constamment en haleine pour les autres cours elles lui feront nécessairement faire une révision complète du cours antérieur.

est le même que l'art de juger, d'où il suit également que l'art de juger un morceau littéraire consiste à savoir l'analyser par le sens intime, par la mémoire, par l'évidence, par le témoignage des sens, par la tradition, par l'analogie et enfin par la probabilité.

Quand on veut rendre oralement un morceau littéraire, il faut le dessiner comme l'artiste dessine un tableau : ici seront les coups de lumière, là, les ombres ; ceci doit être relativement perdu, cela très peu marqué, telle phrase sera mise en relief, telle autre proposition sortira pour ainsi dire de la toile.

TITRES DES MORCEAUX CHOISIS

DES CLASSIQUES FRANÇAIS

(PROSE ET VERS)

ORDRE ALPHABÉTIQUE.

A

ALEMBERT (Jean d'). — Destouches et Dufresny (Éloge de Destouches). — Les Arts (discours préliminaire de l'Encyclopédie),
ANDRIEUX. — Le Meunier de Sans-Souci.
ARAGO. — Rupture de Buffon avec Bailly.
ARNAULT. — Marius dans les marais de Minturnes.
AUGIER (Emile). — La Province (la Jeunesse). — La Ciguë, acte, II, scène III.
AUTRAN. — Les Naufragés.

B

BALZAC. — Une Maison flamande à Douai.
BANVILLE. — Les Loups. — Le Sanglier.
BARBIER (Auguste). — Dante. — Michel-Ange.
BARTHÉLEMY. — Une Nuit au désert.
BEAUDELAIRE. — L'Homme et la Mer.
BEAUMARCHAIS. — Le Mariage de Figaro, acte IV, scène III. — La Calomnie (le Barbier de Séville).
BÉRANGER. — Le Voyage imaginaire. — Le bon Vieillard. — L'Orage. — Adieux de Marie-Stuart. — Les Hirondelles. — Le Chant du Cosaque.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. — Le Fraisier (Harmonies de la Nature).
BERNARD (Claude). — Physiologie du cœur.
BICHAT. — Théorie du Sommeil.
BOURDALOUE. — L'Hypocrisie (Sermon sur le Jugement de Dieu).
BRILLAT-SAVARIN. — Les Mots et les Choses.

Brizeux. — Le Convoi d'une pauvre fille. — La Maison du Moustoir. — Le pont Kerno.
Buffon. — Dignité de l'Homme. — Le Chien. — Le Cheval. — L'Oiseau-mouche.

C

Cabanis. — La Douleur est-elle un mal?
Calvin. — Méditation de la vie à venir (Institution de la religion chrétienne).
Chapelain. — Chapelain peint par lui-même.
Chateaubriand. — La Cataracte du Niagara (Génie du Christianisme). — Washington et Bonaparte.
Chénier (André). — La Jeune Captive. — Adieux à la vie.
Collin d'Harleville. — L'Optimiste, act. III, sc. xi. — Les Châteaux en Espagne, acte III, scène vii.
Courier (P.-L.). — Mort de Périclès (trad. libre de Plutarque).
Coppée (François). — Le Défilé. — Les Aïeules. — La Bénédiction. — La Grève des forgerons.
Corneille (Pierre). — Cid, act. III, sc. iv; id., act. IV, sc. iii; id., act. V, sc. i. — Horace, act. I, sc. i; id., act. II, sc. i; id., act. II, sc. vii; id., act. III, sc. vi; id., act. IV, sc. iii; id., act. IV, sc. v. — Cinna, act. I, sc. iii; id., act. II, sc. i; *id.*, act. IV, sc. iii; id., act. V, sc. i. — Polyeucte, act. I, sc. iii; id., act. III, sc. iii; id., act. V, sc. iv. — Rodogune, act. V, sc. iv. — Pompée act. V, sc. i. — Attila, act. I, sc. ii. — Le Menteur, acte I, sc. v; id., act. V, sc. iii.
Corneille (Thomas). — Ariane, act. III, sc. iv.
Cousin. — L'Idéal et le Réel. — Du Vrai, du Beau et du Bien. Aux Jeunes Gens.
Cuvier. — Les Alluvions.

D

Daguesseau. — Le bel esprit (Discours sur les causes de la décadence de l'art oratoire).
Delavigne (Casimir). — La Mort de Jeanne d'Arc. — Les Enfants d'Edouard. — Aux ruines de la Grèce païenne.
Delille. — Le Coin du feu.
Desbordes-Valmore (Mme). — Le Lépreux. — L'Écolier. — Le Petit oreiller. — Le Petit rieur (Poésies).
Descartes. — Le Bon sens et la Méthode.
Deschamps (Antony). — L'Enfer (trad. de Dante).
Deschamps (Emile). — Rodrigue pendant la bataille.
Des Essarts (A.). — Les Douleurs.
Des Essarts (Emmanuel) — La Vie harmonieuse.
Deshoulières (Mme). — Allégories. — Pastorales.

DESTOUCHES. — Le Glorieux, act. IV, sc. VII ; id., act. III, sc. IV.
DÉZOBRY (Ch.). — Le Capitole au siècle d'Auguste (Rome au siècle d'Auguste).
DIDEROT. — La Musique et un Musicien. — Sur l'Efficacité des Voyages. — Le Trésor caché (De l'interprétation de la Nature).
DUCIS. — Songe de Macbeth. — Œdipe, act. III, sc. V.
DUCLOS. — Les Français.
DUMAS (Alexandre). — Guillaume Mona.
DUPONT (Pierre). — Les Bœufs.
DUPIN (Aîné). — L'Improvisation oratoire.
DUTERTRE. — Les Mouches luisantes.

E

ERCKMANN-CHATRIAN. — La Sentinelle perdue.

F

FAVRE (Jules). — Défense d'Orsini. — Question allemande. — Sur les libertés intérieures. — Propriété littéraire. — Discours du bâtonnat (Discours).
FÉNELON. — Comparaison de Démocrite et d'Héraclite. — Le Connétable de Bourbon.
FLÉCHIER. — Le Cardinal de Richelieu. — Mazarin (Oraisons funèbres).
FLORIAN. — L'Enfant et le Miroir. — La Justice.
FONTANES. — Lucrèce. — Horace (Disc. prélim. de la trad. de l'Essai sur l'homme).
FOY (le général). — L'Armée française.
FRANKLIN. — Le Sifflet.

G

GAILLARD. — Passage des Alpes (Histoire des Français).
GARAT. — Le peuple Juif.
GAUTIER (Théophile). — Ce que disent les hirondelles. — Mme Théophile (Ménagerie intime).
GILBERT. — Adieux à la vie. — Le Jugement dernier.
GIRARDIN (Saint-Marc). — Naufragé du *Kent*.
GRESSET. — Le Méchant, act. IV, sc. IV.
GUIZOT. — La Vie d'un grand homme. — Exécution de Charles Ier (Histoire, tome II).

H

HAREL (Paul). — A une Musicienne.
HOCHE (le général). — Le général Hoche au bivouac.
HUGO (Victor). — Lafontaine. — Lui. — Moïse sur le Nil. — L'Enfant. — Oceano vox. — La Conscience. — Virgile. — Après la Bataille. — Port-Royal.

J

JASMIN. — L'Enfant du pauvre. — Ma Vigne.
JOUBERT. — L'étude du latin (Pensées).

K

KARR (Alphonse). — Le Ruisseau.

L

LABOULAYE (Ed.). — L'éducation populaire.
LA BRUYÈRE (Jean de). — Corneille et Racine. — Le Fat, l'Egoïste. — Cliton ou l'homme né pour la digestion. — Le Riche et le Pauvre. — Le Courtisan. — La Curiosité ou les Manies.
LACORDAIRE. — Contre l'ennui. — L'Enfance du général Drouot.
LACAUSSADE. — Les Soleils de septembre. — La Nuit. — L'Heure de midi. — Le Crépuscule. — Rêverie.
LAFONT (Charles). — La Fille de l'orfèvre. — Le Premier ami de l'homme (Légendes de la Charité).
LA FONTAINE (Jean de). — L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un champ. — L'Ane et le petit Chien. — L'Ane vêtu de la peau du Lion. — Les Animaux malades de la peste. — La Besace. — Le Chameau et les Bâtons flottants. — Le Charlatan. — Le Chat, la Belette et le petit Lapin. — Le Chat et les deux Moineaux. — Le Chat et le vieux Rat. — Le Chêne et le Roseau. — La Cigale et la Fourmi. — Le Coche et la Mouche. — Le Cochet, le Chat et le Souriceau. — La Colombe et la Fourmi. — Le Coq et le Renard. — Les deux Coqs. — Le Corbeau et le Renard. — L'Enfant et le Maître d'école. — Les Femmes et le Secret — La Fille. — Le Gland et la Citrouille. — Contre ceux qui ont le goût difficile. — Les Grenouilles qui demandent un roi. — L'Homme et la Couleuvre. — L'Huître et les Plaideurs. —

Le Jardinier et son Seigneur. — Le Laboureur et ses Enfants. — La Laitière et le Pot au lait. — Le Lièvre et les Grenouilles. — Le Lièvre et la Tortue. — Le Lion et le Moucheron. — Le Loup et l'Agneau. — Le Loup devenu berger. — Le Loup et le Chien. — Les Membres et l'Estomac. — Le Meunier, son Fils et l'Ane. — Les deux Mulets. — Les Obsèques de la Lionne. — L'Œil du Maître. — L'Ours et l'Amateur des jardins. — L'Ours et les deux Compagnons. — Le Paysan du Danube. — Les deux Pigeons. — Le petit Poisson et le Pêcheur. — Le Pot de terre et le Pot de fer. — La Poule aux œufs d'or. — Le Rat de ville et le Rat des champs. — Le Renard et la Cigogne. — Le Renard et les Raisins. — Le Savetier et le Financier. — La Tortue et les deux Canards. — La jeune Veuve. — Le Vieillard et ses Enfants. — Le Vieillard et les trois jeunes Hommes.

La Harpe. — Warwick, act. III, sc. III.

Lamartine. — Le Lac. — La Mort de Socrate. — La Prière du soir. — L'Automne.

Lamennais. — La Démocratie à Rome. — Dissolution de l'empire romain. — Triomphe du Christianisme.

Laprade (Victor de). — Les Epis du pauvre. — La Mort d'un chêne.

La Rochefoucauld. — La Valeur.

Leconte de Lisle. — Héraclès au Taureau. — L'Épée d'Angantyr. — Les Hurleurs.

Legouvé (Ernest). — Le père Instituteur (les Pères et les Enfants).

Lesage. — Le Souper de Gil-Blas. — Epitaphe du licencié Garcias.

Littré. — Hippocrate.

M

Maistre (Joseph de). — Une Nuit d'été à Saint-Pétersbourg.

Maistre (Xavier de). — Le Ciel étoilé.

Malebranche. — Se rendre aimable (Des devoirs entre personnes égales).

Malherbe. — A Duperrier sur la mort de sa fille.

Marmontel. — Molière. — Lafontaine (Epître aux poètes). — Les figures de rhétorique (Éléments de littérature). — Bonheur dans la médiocrité.

Marivaux. — Portrait d'un ministre.

Massillon. — Les fausses vertus.

Mérimée. — Esprit politique des Grecs.

Mézeray. — Le Maréchal de Biron à Henri IV (Histoire de France).

Michelet. — La Leçon de l'hirondelle. — La Vocation de Jeanne d'Arc (Histoire de France).

Mignet. — Sieyès.

Millevoye. — La Chute des feuilles. — La Fleur. — La Fiancée. — Le Poète mourant.

Mirabeau. — Profession de foi en 1789. — Discours contre la banqueroute.

MIRON. — Harangue au Roi pour le tiers-état.
MONTAIGNE (Michel de). — De l'Amitié.
MONTESQUIEU. — Charlemagne. — La Vertu dans la démocratie.
MOLIÈRE. — Misanthrope ; tout le premier acte ; act. III, sc. I. — — Femmes savantes, act I, sc. II et III ; id., act. II, sc. VII ; id., act. III, sc. V ; id., act. IV, sc. III. — L'Avare, act. III, sc. V et VI ; id., act. IV, sc. VII. — L'École des Maris, act. I, sc. I. — Psyché, act. II, sc. I. — Le Mariage forcé, act. I, sc. VI. — Les Fâcheux, act. II, sc VII ; act. III. sc. II et III. — Amphitryon, act. I, sc. I ; id., act. I, sc. II.
MOREAU (Hegésippe). — Un Souvenir d'enfance. — La Voutzy, (élégie).
MUSSET (Alfred de). — L'Espoir en Dieu (Poésies). — Le pinceau du Titien. — A la Malibran (sonnet). — Combat de don Paez et d'Etur de Guadassé. — Lucie. — Deux types parisiens (Œuvres complètes).

N

NADAUD. — Le Nid abandonné (chansons).
NISARD. — La Critique du dix-neuvième siècle (Discours).
NODIER (Charles). — Polichinelle.

O

ORTOLAN (Elzéar). — Les Rubans de feu (Enfantines).

P

PASCAL. — Pensées sur le Style et l'Eloquence. — L'Imagination.
PATIN. — Horace et Mercure (Œuvres d'Horace).
PERRAULT. — Le Petit Chaperon Rouge (Contes).
PICARD (Germain). — A un Enfant.
PIRON. — La Métromanie, acte V, scène I.
PONGERVILLE (de). — Le Fanatisme. — Le Sage et le Méchant.
PONSARD. — La Toile de Pénélope (Poèmes antiques). — La Sibylle de Cumes, scènes III, IV, V (Lucrèce). — Le songe de Lucrèce (Lucrèce). — Péripétie du quatrième acte de l'Honneur et l'Argent.— Charlotte Corday, acte III, scène I.
PRÉVOST-PARADOL. — La Guerre (la France nouvelle).

Q

Quinet (Edg.). — Le Trouvère (Œuvres diverses). — Les poèmes d'Homère.

R

Rabelais. — Lettre de Gargantua à son fils.
Racine. — Les Frères ennemis, act. V, sc. III. — Andromaque, act. I, sc. II; id., act. I, sc. V; id., act. V, sc. V. — Britannicus, act. IV, sc. II; id., act. IV, sc. III. — Mithridate, act. III, sc. I. — Iphigénie, act. I, sc. II; id., act. I, sc. V; id., act. IV, sc. IV, id., act. V, scène dernière. — Phèdre, act. IV, sc. VI; id., act. V, sc. VI. — Athalie, act. I, sc. I; id., act. I, sc. II; id., act. II, sc. V; id., act. II, sc. VII. — Tout le chœur du 1er acte. — Tout le chœur du 2me acte. — Esther, tout le chœur du 1er acte, tout le chœur du 2me acte.
Ratisbonne. — La Ronde enfantine.
Raynouard. — Mort des Templiers.
Read (Henri Charles). — Le Sonnet.
Reboul (Jean). — Les Langes de Jésus.
Regnard. — Le Joueur, acte IV, sc. I.
Rémusat (de). — Les Révolutions.
Rigault (H.). — L'Ecolier d'autrefois.
Rivarol. — Caractère de la langue française.
Ronsard. — Conseils à Charles IX. — Contre les Bûcherons de la forêt de Castine.
Rotrou. — Le Créateur. — Saint-Genest, acte IV, scène III.
Rousseau (J.-J.). — Le Lever du soleil. — Du Remords et de la Conscience (Emile). — Le Duel. — La maison, les amis, les plaisirs de J.-Jacques à la campagne s'il était riche (Emile).
Rousseau (J.-B.). — La Comédie, ou Molière (épître II, livre II).
Rulhière. — Le Disputeur (les Disputes).

S

Sainte-Beuve. — A Ronsard. — Souvenir. — Les Larmes de Racine.
Saintine. — Un Torrent.
Sand (Georges). — Le Coin de feu. — Le Paysage du Berry.
Say (J.-B.). — L'Avare et le Prodigue.
Sedaine. — Epître à mon habit.

SÉVIGNÉ (Mme de). — Mort de Vatel. — Mort de Turenne. — Le Carrosse versé (Lettres).
SISMONDI. — La Peste de Florence (Histoire des républiques italiennes).
SOULARY. — Les deux Cortèges. — La Mer.
SOUMET (A.). — Une fête de Néron. — L'Orpheline.
STAEL (Mme de). — Pompéi. — Le Chant du soir en Allemagne.
SULLY-PRUDHOMME. — A l'Hirondelle. — L'Habitude. — Le Cygne. — Un Songe. — Les Vieilles maisons.

T

TASTU (Mme). — Le Dernier jour de l'année.
THIERRY (Augustin). — Le Dévouement à la science.
THIERS. — Annibal (Histoire du Consulat et de l'Empire). — L'Allemagne et l'Italie (discours).
THOMAS. — Le Czar à l'hôtel des Invalides. — Le Dessin. — La Peinture. — La Sculpture. — L'Architecture. — Cicéron (Essai sur les éloges).
TRACY (Mme de). — Le Nid de mésanges.

V

VAUGELAS (de). — Les Mots nouveaux.
VAUVENARGUES. — Lecture des livres anciens.
VERTOT. — César-Pompée (Révolutions romaines).
VIENNET. — Le Romantique.
VIGNY (Alfred de). — Roland à Roncevaux (Poèmes antiques).
VILLEMAIN. — Captivité de Grégoire VII. — Les Pensées de Pascal.
VITET. — Eustache Lesueur (Histoire).
VOLTAIRE. — La Henriade, chants II, V, VII. — Guillaume III et Louis XIV (Siècle de Louis XIV). — A son ancien professeur. — L'Immortalité de l'âme. — Le Triumvirat, acte I, scène I. — Oreste, act. I, sc. VI. — Mérope, act. III, sc. IV. — Mahomet, act. II, sc. V. — Zaïre, act. II, sc. III. — Pierre le Grand, Charles XIII (Histoire).
VOITURE. — Lettre au prince de Condé après la bataille de Rocroi. — Condé.

NOTE V

DES LOCUTIONS VICIEUSES LES PLUS USITÉES

MOTS COMMENÇANT PAR UN *h* ASPIRE

NOTE V

DES LOCUTIONS VICIEUSES LES PLUS USITÉES.

A

NE DITES PAS	DITES
Aimer lire,	Aimer *à* lire.
Demander *d'*entrer,	Demander *à* entrer.
Partir *à* la campagne,	Partir *pour* la campagne.
La clef est *après* ou *sur* la porte,	La clef est *à* la porte.
Il a une tache *après* son habit,	Il a une tache *à* son habit.
Se lever *à* bonne heure,	Se lever *de* bonne heure.
Acheter ou vendre bon marché,	Acheter ou vendre *à* bon marché.
Bon *pour* manger, *pour* jeter,	Bon *à* manger, *à* jeter.
Sauter ou se jeter *en* bas d'un cheval, — *en* bas du lit,	Sauter ou se jeter *à* bas d'un cheval, — *à* bas du lit.
Être à l'abri *contre* le froid,	Être à l'abri *du* froid.
Chercher un abri *pour* la persécution,	Chercher un abri *contre* la persécution.
Il s'en fait trop croire.	Il s'en fait trop accroire.
Manières pleines d'*affectation*,	Manières pleines d'*afféterie*.
Couteau bien *effilé*,	Couteau bien *affilé*.
A nos âges on ne joue plus,	*A notre âge*, etc.
Cet enfant est plus *vieux* que son frère,	Cet enfant est plus *âgé* que son frère.
Il *en a* mal *agi*,	Il *a* mal *agi*.
Réguiser un canif,	*Aiguiser* un canif.
Ces fruits ont *l'air mûr*,	Ces fruits ont *l'air* d'être *mûrs*.
Elle a l'air *rêveuse*,	Elle a l'air *rêveur*.
Un alcôve,	*Une* alcôve.
Ils sont assis *autour*,	Ils sont assis *alentour*.
J'ai plusieurs endroits *à aller*,	*Je dois aller* dans plusieurs...

NE DITES PAS	DITES
Je suis allé hier lui rendre visite,	*J'ai été* hier lui rendre visite.
Elle vient de sortir, elle *a été* à l'église,	Elle vient de sortir, elle *est allée* à l'église.
Va en prendre,	Vas en prendre.
Je *me* suis *en* allé,	Je *m'en* suis allé.
Une antidote,	*Un* antidote.
Dieu *parut* à Moïse,	Dieu *apparut* à Moïse.
Rappeler d'un jugement,	Appeler d'un jugement.
Cela *prête* à rire,	Cela *apprête* à rire.
Une *Arche de triomphe*,	Un *Arc* de triomphe.
L'*aéromètre* ou pèse-liqueurs,	L'*aréomètre* ou pèse-liqueurs.
Argile mo*u*,	Argile mo*lle*.
Une armistice,	*Un* armistice.
Je me suis *raisonné*,	Je me suis *arraisonné*.
Je *range* ma bibliothèque, ma garde-robe,	J'*arrange* ma bibliothèque, ma garde-robe.
J'*arrange* mes livres,	Je *range* mes livres.
Arriérages,	*Arrérages*.
L'*arrêt* du préfet,	L'*arrêté* du préfet.
En errière,	En arrière.
Un artère,	*Une* artère.
Ils m'*assaillissent*,	Ils m'*assaillent*.
Assis-toi,	*Assieds*-toi.
Il a de la fortune *assez*,	Il a *assez* de fortune.
Un atmosphère,	*Une* atmosphère.
Atteindre *à* sa majorité,	Atteindre *sa* majorité.
Atteindre *la* perfection,..... *le* sommet,	Atteindre *à* la perfection,.... *au* sommet.
Remplir un but,	*Atteindre* un but.
Des fautes d'*attention*,	Des fautes d'*inattention*.
La richesse n'est rien *auprès* de la vertu,	La richesse n'est rien *au prix* de la vertu.
Il est aussi aimable *comme* son frère est bourru,	Il est aussi aimable *que* son frère est bourru.
Je vous écrirai *de suite* que, etc.,	Je vous écrirai *aussitôt* que, etc.
Aussitôt son dîner,	*Aussitôt après* son dîner.
Du temps où nous vivons.... *Du* temps de Jésus-Christ,	*Au* temps où... *Au* temps de...
Une automne *froide*,	*Un* automne *froid*.
Alentour de la table,	*Autour* de la table.
Il est tout autre que *je* pensais,	Il est tout autre que *je ne* pensais.
Il parle autrement qu'il *agit*,	Il parle autrement qu'il *n'agit*.
Mettez-vous *avant* moi, afin de passer *devant* moi,	Mettez-vous *devant* moi, afin de passer *avant* moi.
Le chapitre du Nom est *devant* celui de l'Adjectif,	Le chapitre du Nom est *avant* celui de l'Adjectif.
Déjeunez *auparavant* de sortir,	Déjeunez *avant de* sortir.
Mon frère est tombé et moi *avec*,	... et moi *aussi*, ou : et moi *avec* lui.

NE DITES PAS	DITES
Le général, avec toute son armée, *sont partis* pour la guerre,	Le général, avec toute son armée, *est parti* pour la guerre.
Jouir d'une mauvaise réputation, *d'une* mauvaise santé,	*Avoir une* mauvaise réputation, *une* mauvaise santé.
Il y avait cinq *à six* personnes,	Il y avait cinq *ou* six personnes.
On le voit toujours *à* rien faire,	On le voit toujours *sans* rien faire.
Barque *à* Caron,	Barque *de* Caron.
J'abîme mon chapeau, ma robe, etc.	Je *froisse* mon chapeau, je *salis*, je *gâte* ma robe.
Venez *à* bonne heure,	Venez *de* bonne heure.
D'*une bonne* acabit,	*D'un bon* acabit.
Elle a l'*air méchante;* l'*air* est *fraîche*, *piquante*,	Elle a l'*air méchant;* l'*air* est *frais*, *piquant*.
Je *me* suis *en* allé, ils *se* sont *en* allés,	Je *m'*en suis allé, ils s'*en* sont allés.
Allumez la lumière,	Allumez la *bougie*, la *lampe*, le *gaz*.
Antipotes (aller aux),	Aller aux *antipodes*.
Je lui ai *appris* ce qui est arrivé,	Je lui ai *raconté* ce qui est arrivé.
Voilà de belles prunes, *aucunes* ne *me* tentent,	*Aucune* d'elles ne me tente.
Vous n'écrivez plus *si* bien que les autres fois,	Vous n'écrivez plus *aussi* bien qu'autrefois.
Avan-hier,	*Avant-hier*.

B

Le *babillage* des enfants est d'ordinaire très gracieux,	Le *babil* des enfants est, d'ordinaire, très gracieux.
Je vais *baigner*,	Je vais *me baigner*.
*Bâ*tonnade,	*Bas*tonnade.
Bâiller aux corneilles,	*Bayer* aux corneilles.
Femmes bénit*es* de Dieu,	Femmes bé*nies* de Dieu.
A bonne heure,	*De* bonne heure.
Bosseler la cafetière,	*Bossuer* la cafetière.
Il faudrait que l'eau *bouille*,	Il faudrait que l'eau *bouillît*.
Prendre quelqu'un *à brasse*-corps,	Prendre quelqu'un *à bras-le-corps*.
Il *brouillasse*,	Il *bruine*.
Cette pluie bienfaisante fera *bien* du bien,	Cette pluie bienfaisante fera *beaucoup* de bien.
B*i*leux,	*Bilieux*.
Je *bisque*,	Je *peste*, j'*enrage*.
J'ai acheté ces livres bon *marché*,	J'ai acheté ces livres *à bon marché*.
Bûche de bois,	*Bûche*.
Il a *rempli* son *but*,	Il a *atteint* son *but*.

C

NE DITES PAS	DITES
Cacaphonie,	*Cacophonie.*
Il est *susceptible* de nous nuire,	Il est *capable* de nous nuire.
L'ours est *carnivore*, mais il se nourrit surtout de fruits et de graines ; — le tigre, au contraire, est essentiellement *carnassier*.	L'ours est *carnassier*, mais il se nourrit surtout de fruits et de graines ; — le tigre, au contraire, est essentiellement *carnivore*.
La porcelaine est très belle, mais trop *casuelle*,	La porcelaine est très belle, mais trop *fragile*.
Par rapport, ou *rapport à...*,	*A cause de...*
Causer à quelqu'un,	Causer *avec* quelqu'un.
Causette,	*Causerie.*
Un vieux *jeune homme*,	Un vieux *célibataire*, un vieux *garçon*.
Ceux-ci surtout méritent d'être récompensés qui font le bien sans songer à la récompense.	*Ceux-là* surtout méritent d'être récompensés qui font le bien sans songer à la récompense.
Il *censure* ces pauvres gens,	Il *exploite*, il *ruine*, il *pressure*...
Il ne *décesse* de parler,	Il ne *cesse* de... ou : Il ne déparle pas.
C'est *pourquoi que*,	C'est *pourquoi*.
Ils coûtent douze francs *chaque*,	Ils coûtent douze francs *chacun*.
Un chacun parle,	*Chacun* parle.
Une chambrande,	*Un chambranle*.
Venir *avec le* chemin de fer,	Venir *par le* chemin de fer.
Chercher après quelqu'un,	*Chercher* quelqu'un.
Il vaut mieux aller *au boulanger* qu'*au* médecin,	...*chez* le boulanger que *chez* le médecin.
Chipo*teur*, chipo*teuse*,	Chipo*tier*, chipo*tière*.
Chrétienneté,	*Chrétienté*.
Couper une étoffe avec un *ciseau*,	Couper une étoffe avec des *ciseaux*.
A crocke-pied,	*A cloche*-pied.
C'est un homme *colèreux*,	C'est un homme *colère*.
Collet de chemise,	Col de chemise.
Col d'un habit,	*Collet* d'un habit.
Du colaphane,	*De la colophane*.
Colorer une gravure,	*Colorier* une gravure.
Le combien sommes-nous ?	Quel est le *quantième* du mois ?
Comparition,	*Comparution*.
Mal complaisant,	*Peu* complaisant.
Compote *aux* pommes,	Compote *de* pommes.
Ce reproche l'a *confusionné*,	...l'a couvert de *confusion*.
C'est une personne de *mes connaissances*,	C'est une personne de *ma connaissance*.
Avoir un avocat pour conseil*ler*,	Avoir un avocat pour conseil.

NE DITES PAS	DITES
Être conséquent *avec* soi-même,	Être conséquent *à* soi-même.
Somme *conséquente*,	Somme *considérable*.
On l'a contraint *de* marcher,	On l'a contraint *à* marcher.
On l'a contraint *à* se tenir en repos,	On l'a contraint *de* se tenir, etc.
Vous contredi*tes* à tout propos,	Vous contredi*sez* à tout propos.
Sans contredi*re*,	Sans contre*dit*.
Décommander un dîner,	*Contremander* un dîner.
Ne *désobéissez* pas au règlement,	Ne *contrevenez* pas au règlement.
Coquille d'huître,	*Écaille* d'huître.
De la *corporance*,	De la *corpulence*.
Phrase *exacte*,	Phrase *correcte*.
Courbatturé,	Courbatu.
J'y *suis* couru,	*J'y ai* couru.
Un œuf *couvé*,	Un œuf *couvi*.
Je crains *qu'il* tombe,	Je crains *qu'il ne* tombe.
Crainte d'être surpris,	*De crainte* d'être surpris.
Cresson *à la noix*,	Cresson *alénois*.
Le corbeau *coasse*,	Le corbeau *crousse*.
Je crois *de* bien faire,	Je crois bien faire.
Culière d'argent,	*Cuillère* ou *cuiller* d'argent.
Cahotement (le),	Le *cahotage*, ou le *cahot* de la voiture.
Calvie (pomme de),	*Calville*.
Célébrale (fièvre),	*Cérébrale*.
Centaure (une voix de),	Une voix de *Stentor*.
Messieurs, vous êtes trempés, *changez-vous*,	*Changez de vêtements*, vous êtes trempés.
Comme de juste,	*Comme il est juste*, ou *comme de raison*.
Cou (d'une bouteille),	Le *goulot* d'une bouteille.
Le vent *coupe* la figure,	Le vent *cingle* la figure.
Couserai (je),	Je *coudrai*.
La *couverte* de mon lit,	La *couverture* de mon lit.
Je *crasse* mes habits,	J'*encrasse* mes habits.

D

Dedans la ville,	*Dans* la ville.
Lire *sur* un journal,	Lire *dans* un journal.
J'ai mes pantoufles *dans* mes pieds,	...les pieds *dans* mes pantoufles, ou mes pantoufles *aux* pieds.
Il ne doit pas *davantage que* 200 fr.	Il ne doit pas *plus de* 200 francs.
Vous aurez *davantage* de plaisir.	Vous aurez *plus* de plaisir.
Il a bu plus *que* six verres de tisane,	Il a bu plus *de* six verres de tisane.

NE DITES PAS	DITES
Gants *en* peau, montre *en* or, etc.	Gants *de* peau, montre *d'*or, etc.
Déjeuner *avec du* café, dîner *avec un* poulet,	Déjeuner *de* café, dîner *d'un* poulet.
Je ne ris pas *avec* cette plaisanterie,	Je ne ris pas *de* cette plaisanterie.
Le château *à* mon oncle, le livre *à* mon frère,	Le château *de* mon oncle, le livre *de* mon frère.
Le supplément *à* un journal,	Le supplément *d'*un journal.
Il m'a remis mes *déboursés*,	Il m'a remis mes *débours*.
Mes *débours* se montent à...,	Mes *déboursés* se montent à...
Enlevez tou*tes* ces décombres,	Enlevez *tous* ces décombres.
Cet homme est bien *découpé*,	Cet homme est bien découp*lé*.
Chapelle *consacrée* à saint Pierre,	Chapelle *dédiée* à saint Pierre.
Église *dédiée* à Dieu,	Église *consacrée* à Dieu.
J'ai défendu qu'il *ne* vînt,	J'ai défendu qu'il vînt.
L'homme trompé devient *méfiant*,	L'homme trompé devient *défiant*.
Je *lui* en défie,	Je *l'*en défie.
En définiti*f*,	En définiti*ve*.
Désagrafer,	*Dégrafer*.
Demander après quelqu'un,	*Demander* quelqu'un.
La demand*euse* en justice,	La demand*eresse* en justice.
Où *restez-vous ?*	Où *demeurez-vous ?*
Donner le *dernier adieu*,	Donner le *denier à Dieu*.
Il est *dessous* vous,	Il est *sous* vous ou *au-dessous* de vous.
Détractation,	*Détraction*.
Corneille et Racine sont *tous deux* admirables,	...sont *tous les deux* admirables.
Ils vont *tous les deux* à l'école,	Ils vont *tous deux* à l'école.
J'ai eu des *raisons* avec lui,	J'ai eu des *difficultés* avec lui.
Un dinde,	*Une* dinde.
Elle *était comme pour* mourir,	*On eût dit qu'elle allait* mourir.
Dépersuader,	*Dissuader*.
Domp-ter,	Dompter (*p* nul).
Or donc, j'y parviendrai,	*Donc*, j'y parviendrai.
Le livre *que* j'ai besoin,	Le livre *dont* j'ai besoin.
La maison d'*où* il sort est illustre.	La maison *dont* il sort est illustre.
C'est un beau château que celui *dont* je sors,	C'est un beau château que celui *d'où* je sors.
Voilà qui est *farce*,	Voilà qui est *drôle*.
Il a une pension sa vie durante,	Il a une pension sa vie durant.
Descendre en bas,	*Descendre*.
Elle ne *dévesse* de parler,	Elle ne *cesse de parler*.
Décommander,	*Contremander*.
Déhonté,	*Ehonté*.
Déluré,	*Dégourdi*.
Demander excuses,	*Faire* des excuses.
Dépêchez-vous vite,	*Dépêchez-vous*.
Dessorceler,	*Désensorceler*.
Donnez-moi z-en,	*Donnez-m'en*.

NE DITES PAS	DITES
Dormir un somme,	*Faire* un somme.
Faire *du* mauvais sang,	Faire *de* mauvais sang.

E

Eau de ceri*sier*, de pê*cher*, de fleur d'*orange*,	Eau de ceri*ses*, de pê*ches*, de fleur d'*oranger*.
La terre s'*écroule* sous nos pas,	La terre *s'éboule* sous nos pas.
Ce mot, que je n'aurais pas dû dire, *m'*a échappé,	Ce mot, que je n'aurais pas dû dire, *m'est* échappé.
Ce que je voulais dire *m'est* échappé.	Ce que je voulais dire *m'a* échappé.
Égaler le partage,	*Égaliser* le partage.
Une personne bien *éduquée*,	Une personne bien *élevée*.
Une émincée de gigot,	*Un émincé* de gigot.
Rémouler un couteau,	*Emoudre* un couteau.
Je *lui* empêcherai de sortir,	Je *l'*empêcherai de sortir.
J'ai *dû* rire,	Je *n'ai pu m'empêcher* de rire.
Une emplâtre,	*Un* emplâtre.
Remplissez d'eau la carafe,	*Emplissez* d'eau la carafe.
La lune emprunte sa lumière *au* soleil,	La lune emprunte sa lumière *du* soleil.
Connaisseur *de* tableaux,	Connaisseur *en* tableaux.
Votre fils a beaucoup *renforci*,	Votre fils a beaucoup *enforci*.
Un égnime,	*Une* énigme.
La vertu *anoblit*,	La vertu *ennoblit*.
Temps ennuy*eux*,	Temps ennuy*ant*.
Musique ennuy*euse*,	Musique ennuy*ante*.
Puis ensuite,	Ensuite.
Une entrecôte,	*Un* entrecôte.
Sévère *vis-à-vis de* ses amis,	...*envers* ses amis.
L'*en*vers de cette médaille,	Le *re*vers de cette médaille.
Le *re*vers de cette robe,	L'*en*vers de cette robe.
Avoir *du goût* de faire une chose,	Avoir *envie* de faire une chose.
Éviter des peines à quelqu'un,	*Épargner* des peines à quelqu'un.
Épiderme *sèche*,	Épiderme *sec*.
Épurer un compte,	*Apurer* un compte.
Une esclande,	*Un* esclandre.
Une espace,	*Un* espace.
J'espère avoir bien agi,	*Je pense* avoir bien agi.
Elle a une esqui*lan*cie,	Elle a une esqui*nan*cie.
Le peintre n'a fait qu'une ex*quise*,	Le peintre n'a fait qu'une es*quisse*.
Un estampille,	*Une* estampille.
Un étable,	*Une* étable.
Le *ré*tameur *ré*tame la cas*trole*,	L'étameur étame la cas*serole*.
Eccétéra,	*Et cætera*.

NE DITES PAS	DITES
Je connais les *aises* de la maison,	Je connais les *êtres* de la maison.
Une évangile,	*Un* évangile.
Tenir le *lavier*, le *lévier* propre,	Tenir l'*évier* propre.
Demander excuse,	*Faire ses excuses.*
Il est venu *expressément* pour lui,	Il est venu *exprès* pour lui.
Goût esquis,	Goût *exquis*.
Odeur esquisse,	Odeur *exquise*.
Un extase,	*Une* extase.
Le souverain a donné de l'*étendue* à son autorité.	...de l'*extension* à son autorité.
Le *dehors* d'un bâtiment,	L'*extérieur* d'un bâtiment.
Cette personne a *des dehors* prévenants, avec un *extérieur* négligé,	Cette personne a l'*extérieur* prévenant, avec des *dehors* négligés.
Bien des gens s'efforcent d'éblouir par leur *extérieur*,	Bien des gens s'efforcent d'éblouir par leurs *dehors*.
Écailles d'œufs,	*Écales* d'œufs.
Échigner,	*Échiner*.
L'infortune *égalise* les hommes,	L'infortune *égale*, etc.
Embauchoires de bottes,	*Embouchoires* de bottes.
Embêtez (vous m'),	Vous m'*hébétez*.
Embrouillamini,	*Brouillamini*.
En outre de cela,	*Outre* cela.
Entrefaite (il vint sur l'),	Il vint sur *ces entrefaites*.
Erésipèle.	*Érysipèle*.
Je vous ai *évité* bien des chagrins,	... *épargné* bien des chagrins.

F

Fabrique de glaces,	*Manufacture* de glaces.
Manufacture de casquettes,	*Fabrique* de casquettes.
En face *le* palais,	En face *du* palais.
La maison *d'en* face,	La maison *en* face.
Trois et cinq *sont* huit, etc.,	Trois et cinq *font* huit, etc.
Il *ne fait que de* mentir,	Il *ne fait que* mentir.
Il ne fait *qu'*arriver,	Il ne fait *que d'*arriver.
Tâchez que je sois content,	*Faites en sorte* que je sois content.
Le fauchage approche,	La fauchaison approche.
Je me *confie* à votre adresse,	Je me *fie* à votre adresse.
Dans ce moment suprême, il se *fia* à sa loyauté,	Dans ce moment suprême, il se *confia* à sa loyauté.
Vous prenez la bille trop *fine*,	Vous prenez la bille trop *fin*.
C'est la fin *finale*,	C'est la *fin*.
Enfin finalement,	*Enfin*, — ou *finalement*.
Avez-vous fini *avec* le journal,	Avez-vous fini *de lire* le journal.
Plus je vous fixe, plus...,	Plus je fixe *les yeux* sur vous,...
Fleurez cette rose,	*Flairez* cette rose.

NE DITES PAS	DITES
Il se flatte *qu'il* vous surpassera,	Il se flatte *de* vous surpasser.
Virgile *fleu*rissait sous Auguste,	Virgile *flo*rissait sous Auguste.
Une fois pour *tout*,	Une fois pour *toutes*.
J'ai été forcé *malgré moi* de partir,	J'ai été *forcé* de partir.
Homme *fortuné*,	Homme *riche*.
Fran*ch*ipane,	Fran*gi*pane.
Ferluquet,	Freluquet.
Je *fus* l'implorer,	J'*allai* l'implorer.
Faire une maladie,	*Avoir* une maladie.
Cet homme est *farce*, il m'a joué des *farces*,	Cet homme est *plaisant* ou *farceur*, il m'a joué des *frasques*.
Flanquette (à la bonne),	A la bonne *franquette*.
Fringalle,	*Faim-valle*.

G

Gagner une maladie,	*Contracter* une maladie.
La *c*angrène,	La *g*angrène.
Se garer *dessous* un arbre, une porte, etc.,	Se garer *sous* un arbre, un hangar, etc.
J'ai une *gastri*que.	J'ai une *gastri*te.
Ces enfants font une *glissade*,	Ces enfants font une *glissoire*.
Se *gaver*,	Se *gorger*.
Gribouillage,	*Griffonnage*.
Du fromage de *Gruère*,	Du fromage de *Gruyère*.
Nous n'en avons *pas guère*,	Nous n'en avons *guère*.
Un chien *de bonne guette*,	Un chien *de bon guet*.
Geai (noir comme un),	Noir comme *du jais* (bitume).
Giffle (une),	Un *soufflet*.
Gouailler quelqu'un,	*Railler* quelqu'un.
Cette viande sent le *graillon*,	Cette viande sent le *roui*.
Guignonnant,	*Contrariant*.

H

Je *haïs*, tu *haïs*, il *haït*,	Je *hais*, tu *hais*, il *hait*.
Cet homme a le *souffle* mauvais,	Cet homme a l'*haleine* mauvaise.
J'hasarde,	*Je* hasarde.
C'est risquant,	*Cela est hasardeux*.
Une hémisphère,	*Un* hémisphère.
Une *hémorrhagie de sang*,	Une *hémorrhagie*.
Le héroïque enfant,	*L'*héroïque enfant.

NE DITES PAS	DITES
Je n'hésite point *de* vous le dire,	Je n'hésite point *à* vous le dire.
Une heure *de temps*,	Une heure.
Cinq heures et *le quart*, cinq heures *et* quart,	Cinq heures et *un quart*.
A bonne heure, *plus de* bonne heure,	*De* bonne heure, *de meilleure* heure.
Si à bonne heure,	*De si* bonne heure.
Huit heures *est sonné*,	Huit heures *sont* sonnées.
Sur les une heure,	*Vers* une heure.
Une heure *d'horloge*,	Une *heure entière*.
Le hiatus,	*L'*hiatus.
Place *honoraire*,	Place *honorifique*.
Une horoscope,	*Un* horoscope.
Houillière,	Houillère.
Faire un *boul*vari,	Faire un *hour*vari.
Il n'est pas *en* humeur *de* mentir,	Il n'est pas *d'*humeur *à* mentir.
Je suis *d'*humeur *à* parler,	Je suis *en* humeur *de* parler.
Cet hussard,	*Ce* hussard.
Un hydre,	*Une* hydre.
Le sel est hy*d*rométrique,	Le sel est hy*g*rométrique.
De *belles* hymnes de guerre,	De *beaux* hymnes de *guerre*
De *beaux* hymnes d'Église.	De *belles* hymnes d'*Église*.
Un hypothèque,	*Une* hypothèque.
Humeur massacrante,	Humeur *détestable*.

I

Un idole,	*Une* idole.
Imaginez-*vous* que,	Imaginez que...
Il *imite* l'exemple de ses ancêtres,	Il *suit* l'exemple de ses ancêtres, ou : il imite ses ancêtres.
Cet homme *en impose* par l'éclat de ses vertus,	Cet homme *impose* par l'éclat de ses vertus.
Ce discours *m'a* fait impression,	..... *a* fait impression *sur moi*.
Pourquoi lui *attribuer* ces calomnies ?	Pourquoi lui *imputer* ces calomnies ?
Une faute d'*at*tention,	Une faute d'*in*attention.
Il y a *un feu*,	Il y a *un incendie*.
Induire *en* mal,	Induire *à* mal.
Homme *inestimable*,	... *qui ne mérite pas d'estime*.
Chambre *infestée* par les mauvaises odeurs.	Chambre *infectée* par les mauvaises odeurs.
Les rats infectent la cave,	Les rats infestent la cave.
Une infinité de personnes *a péri*,	Une infinité de personnes *ont péri*.
Une infinité de monde *ont péri*,	Une infinité de monde *a péri*.
Enflammation,	*Inflammation*.

NE DITES PAS	DITES
Inhabi*leté* à recueillir une succession,	Inhabi*lité* à recueillir une succession.
N'insultez pas *le* malheur,	N'insultez pas *au* malheur.
Invectiver quelqu'un,	Invectiver *contre* quelqu'un.
I*rruption* d'un volcan,	*Éruption* de volcan, de boutons, etc.
Eruption de l'ennemi,	*Irruption* de l'ennemi.
Dans ce moment *ici*, cet homme *ici*, ces jours *ici*.	Dans ce moment-*ci*, cet homme-*ci*, ces jours-*ci*.
Cet enfant est *impardonnable*.	Cet enfant est *inexcusable*.
Il est *pardonnable*.	Il est *digne de pardon*.

J

La lettre ci-joint,	La lettre ci-jointe.
Ci-joint*es* les notes,	*Ci-joint* les notes.
Jeu de *honchets*,	Jeu de j*onchets*.
Jouer *avec les* cartes,	Jouer *aux* cartes.
Le jujube,	*La* jujube.

L

Un laidron,	*Une laideron*.
Le lait de hareng,	*La laitance*, *la laite* de hareng.
De la vraie laque de Chine,	*Du vrai* laque de Chine.
Donnez-*moi-le*,	Donnez-*le-moi*.
Madame, êtes-vous la malade ? — Je *le* suis,	Madame, êtes-vous la malade ? — Je *la* suis.
Madame, êtes-vous malade ? — Je *la* suis.	Madame, êtes-vous malade ? — Je *le* suis.
Lequel est le plus grand, *de mon frère*, *de* ma sœur, *ou de moi ?*	Lequel est le plus grand, *mon frère*, *ma sœur ou moi ?*
Le cheval sur *qui* je suis monté,	Le cheval sur *lequel*...
Je *leurs* ai dit,	Je *leur* ai dit.
Il *leur est* parent,	Il *est leur* parent.
Un *linceuil*,	Un *linceul*.
Laisse (Mener des chiens *à la*),	Mener des chiens *en laisse*.
Laveuse de lessive,	Une *lavandière*.
Liqueureux,	*Liquoreux*.

M

Je *sors* d'être malade,	Je *viens* d'être malade.
Il est vif, mais il est bon, *quoique* cela,	... *malgré* cela.

NE DITES PAS	DITES
Malgré qu'il soit bon,	*Malgré sa* bonté, tout bon qu'il est.
Fièvre mali*ne*,	Fièvre mali*gne*.
Cet enfant mange *tout*,	Cet enfant mange *de tout*.
Il est inscrit sur *le* matricule,	Il est inscrit sur *la* matricule ou sur le registre matricule.
Mêlez de l'eau *à* votre vin,	Mêlez de l'eau *avec* votre vin.
Mêlez la douceur *avec* la fermeté,	Mêlez la douceur *à* la fermeté.
Ce édifice est *menacé* de ruine,	Cet édifice *menace* ruine.
Coiffure *en vogue*,	Coiffure *à la mode*.
Médecin *à la mode*,	Médecin *en vogue*.
Menez-*moi-z-y*,	Menez-*y-moi*.
A moins que vous *veuilliez*,	A moins que vous *ne vou*liez.
Un molécule,	*Une* molécule.
Montez *en haut*,	Montez.
Ne montrez personne *du* doigt,	Ne montrez persounne *au* doigt.
Œuvre mor*te*-née,	Œuvre mort-*née*.
Moucher son nez,	*Se moucher*.
Ils *moudent*, *nous moulerons*,	Ils *moulent*, *nous moudrons*.
La multipl*ication* des ordres amène la confusion,	La multipl*icité* des ordres amène la confusion.
Mairie,	*Mai-rie*, et non : *mair-rie*.
J'ai bien eu *du mal* à vous trouver,	J'ai eu bien *de la peine* à vous trouver.
Mal complaisant.	*Peu complaisant*.
Mégard (par),	Par *mégarde*.
Midi précises,	*Midi précis*.
Midi (vers *les*),	Vers *le* midi.
Maronner,	*Marmonner*.
Mars en Carême,	*Marée* en Carême.
Il m'a comblé de *mille* politesses.	Il m'a comblé de politesses.
Minable (air),	Air *misérable*.
Minuit (sur les),	Sur *le minuit*.
Missipipi,	*Mississipi*.
Monsieur,	Prononcez : *mocieu*.

N

La *nation* slave,	La *race* slave.
Il y a un an que je vous *ai pas* vu,	Il y a un an que je *ne* vous *ai* vu.
Pas vrai ?	*N'est-il pas* vrai ?
Est-il pas venu ?	*N'est-il* pas venu ?
Est-ce pas ?	*N'est-ce pas ?*
Habiller un enfant *à* neuf,	Habiller un enfant *de* neuf.
Ni Paul ni Auguste n'obtien*dront* cet emploi,	Ni Paul ni Auguste n'obtien*dra*...

NE DITES PAS	DITES
Ni la prière ni la menace n'y *put* rien,	Ni la prière ni la menace n'y *purent* rien.
Je ne sais rien de *neuf*,	Je ne sais rien de *nouveau*.
Nacre (*le beau*),	*La belle nacre.*

O

Un vert oasis,	*Une verte* oasis.
Ils ont été *les* objets d'hommages,	Ils ont été *l'objet* d'hommages.
Quelle *os*tination !	Quelle *obs*tination !
Ce que les alchimistes appelaient la *grande* œuvre,	Ce que les alchimistes appelaient *le* grand œuvre.
Accepter *un* offre,	Accepter *une* offre.
D'élégants ogives,	D'élégantes ogives.
Un bel oie,	*Une belle* oie.
Soupe à l'*ognon*,	Soupe à l'*oignon*.
Une omnibus,	*Un* omnibus.
Rétablir le *dés*ordre,	Rétablir l'*ordre*.
Réparer *l'ordre*,	Réparer le *désordre*.
Une belle organe,	*Un bel* organe.
De *beaux* orges,	De *belles* orges.
Une orgue,	*Un* orgue.
Orgues parfait*s*,	Orgues parfait*es*.
Un orne*ment*iste,	Un orne*mani*ste.
L'un ou l'autre vien*dront*,	L'un ou l'autre vien*dra*.
Allez *là où* il dîne,	Allez *où* il dîne.
C'est là *où* je demeure,	C'est là *que* je demeure.
Je finis par oublier *d'*écrire et presque *de* lire,	Je finis par oublier *à* écrire et presque *à* lire.
Avoir l'ouïe *fin*,	Avoir l'ouïe *fine*.
Un jour *ouvrier*,	Un jour *ouvrable*,
Je vous prie *de m'obtenir* cette faveur,	Je vous prie *d'obtenir pour moi*, etc.
Je vous *observe que*,	Je vous *fais observer que*.
Ombragée (une forêt),	Une forêt *ombreuse*.
Ouvrage (*de la bonne*),	*De bon ouvrage*.

P

Pain *enchanté*,	Pain *à chanter*.
A Pâques *prochaines*, de *bons* Pâques,	A Pâques *prochain*, de *bonnes* Pâques.
Distingué par son génie et sa bonté,	Distingué par son génie et *par* sa bonté.

NE DITES PAS	DITES
Redoutable *par* sa force et *par* son adresse,	Redoutable *par* sa force et son adresse.
Par rapport que,	*Parce que*.
Pardonner quelqu'un,	Pardonner *à* quelqu'un,
Pardonnez *à* cet oubli, .	Pardonnez cet oubli.
La mort ne pardonne personne.	La mort ne pardonne *à* personne.
Faire une *gageure*,	Faire un *pari*.
C'est à lui *à qui* je parle,	C'est à lui *que* je parle.
C'est de vous *de qui* je parle,	C'est de vous *que* je parle.
Participer *dans* une affaire,	Participer *à* une affaire.
Elle était parti*sante* des Stuarts,	Elle était du parti des Stuarts, *ou* du nombre des partisans des...
out partout.	*Partout*.
Je n'ai *pas* vu personne,	Je n'ai vu personne.
Une rue *passagère*,	Une rue *passante*, *fréquentée*.
Elle *est passée* devant la maison,	Elle *a passé* devant la maison.
La couleur de cette robe *a passé*,	La couleur de cette robe *est passée*.
Un patère,	*Une* patère.
Elle *est noire de peau*,	Elle *a la peau noire*.
Moyens pécu*niers*,	Moyens pécu*niaires*.
Travaillez *duran* que vous êtes jeune,	Travaillez *pendant* que vous êtes jeune.
Il travaille constamment *pendant* le jour, et s'amuse quelque peu *durant* la nuit,	Il travaille constamment *durant* le jour et s'amuse quelque peu *pendant* la nuit.
Un perce-neige,	*Une* perce-neige.
La dernière période de la colère.	*Le* dernier période de la colère.
Le période d'une planète, d'un discours,	*La* période d'une planète, d'un discours.
Une pétale,	*Un* pétale.
De la pim*pe*rnelle,	De la pim*pre*nelle.
Tant *pire*, de mal en *pire*, de *pire* en *pire*, ils vont *pire*,	Tant *pis*, de mal en *pis*, de *pis* en *pis*, ils vont *pis*.
Si j'étais *de vous*,	Si j'étais *à votre place*.
C'est *assez* suffisant,	C'est *suffisant*.
Prévoir *d'avance*,	*Prévoir*.
Reculer *en arrière*,	*Reculer*.
Rempli *de beaucoup* d'esprit,	*Rempli d'esprit*.
Cadavre *inanimé*,	Un cadavre.
Ployez cette étoffe,	*Pliez* cette étoffe.
Pliez cette canne,	*Ployez* cette canne.
Il a *davantage* d'instruction que son frère,	Il a *plus* d'instruction que son frère.
Une pognée, un pognet,	Une *poi*gnée, un *poi*gnet.
Des por*r*eaux,	Des poi*r*eaux.
Le *polissage* de cette pièce est parfait,	La *polissure* de cette pièce est parfaite.
Le *pommeau* de ma canne,	La *pomme* de ma canne,

NE DITES PAS	DITES
La *pomme* du pistolet,	Le *pommeau* du pistolet.
Le *gibet* est dressé,	La *potence* est dressée.
Du po*tu*ron,	Du po*ti*ron.
Le vin est fait pour *boire*,	Le vin est fait pour *être bu*.
De la *poussière* de charbon,	Du *poussier* de charbon.
Il est *prêt à* naître,	Il est *près de* naître.
Il est *près de* travailler,	Il est *prêt à* travailler.
La semaine *qui vient*,	La semaine *prochaine*.
Je vais *promener*,	Je vais *me* promener.
Je vous *promets* que je l'ai vu,	Je vous *assure* que je l'ai vu.
Il a *deviné* l'avenir,	Il a *prophétisé* l'avenir.
*Pou*monique,	*Pul*monique.
Je pâme de joie,	Je *me* pâme de joie.
Pantomine,	*Pantomime*.
Parafe (*ma*),	*Mon parafe*.
Je pardonne mes ennemis,	Je pardonne *à* mes ennemis.
Parfait (faire une chose au),	Faire une chose *en perfection*.
Paroi (*un*),	*Une paroi*.
Mon papier *perce*,	Mon papier *boit*.
Perclue (une personne),	Une personne *percluse*.
Petit peu (*un*),	*Très peu*.
Pointilleur (homme),	Homme *pointilleux*.
Poire de Crésane,	*Poire de Crassane*.
Une personne *bien portante*,	Une personne *qui se porte bien*.
Pour *pouvoir* faire une chose,	Pour *que je puisse* faire, etc.

Q

Tant qu'à moi, quan*d* à ce que,	*Quant à* moi, quan*t* à ce que.
Le combien sommes-nous ?	*Quel est le quantième* du mois ?
Il ne sait *quoi* faire,	Il ne sait *que* faire.
C'est là *où* je l'ai vu,	C'est là *que* je l'ai vu.
Ce n'est pas de cela *dont il* s'agit,	Ce n'est pas de cela *qu'il* s'agit.
Ce n'est pas cela *dont* j'ai à vous parler,	Ce n'est pas *de* cela *que* j'ai à vous parler.
C'est à vous *à qui* je parle,	C'est à vous *que* je parle.
Telles raisons que vous alléguiez,	*Quelques* raisons que vous alléguiez.
Il y a des fois que cela arrive,	Cela arrive *quelquefois*.
C'est moi qui *a*..., c'est toi qui *est*...; c'est vous qui *a*... c'est nous qui *sont*...,	C'est moi qui *ai*..., c'est toi qui *es*...; c'est vous qui *avez*...,c'est nous qui *sommes*...
*Qu'*est-ce qui a raison ?	*Qui* est-ce qui a raison ?
Vous faites un *malentendu*, ce n'est pas lui, c'est son frère.	Vous faites un *quiproquo*, ce n'est pas lui, c'est son frère.

NE DITES PAS	DITES
Malgré qu'il n'est pas riche,	*Quoi qu'il ne soit* pas riche.
Si j'étais que *de vous*, je partirais,	Si j'étais *vous*, ou *à votre place* je...

R

Ra*ché*tique,	Ra*chi*tique.
Je ne me rappelle pas *de* cela,	Je ne me rappelle pas cela.
Vous *en* rappelez-vous ?	Vous *le* rappelez-vous ?
Je me rappelle avoir lu...,	Je me rappelle *d'*avoir lu...
Rapport à cela,	*Par rapport* à cela.
A *la* rebours,	*A* rebours ou *au* rebours.
Un *récipissé*,	Un *récépissé*.
Plus je *fixe* cette fleur, plus je la trouve jolie,	Plus je *regarde* cette fleur.
Rayer un cahier d'écriture,	*Régler* un cahier d'écriture.
Du réglise,	*De la* réglisse.
Des *reine-g*laudes,	Des prunes de reine-claude.
Les relâches sont *fréquentes* à ce théâtre,	Les relâches sont *fréquents* à ce théâtre.
Je vous *remarque* que...	Je vous *fais remarquer* que...
Je lui ai *remarqué* qu'il avait fait une erreur de chiffres,	Je l'ai *prié de remarquer* qu'il avait fait une erreur de chiffres.
Se remémo*rier*,	Se remémo*rer*.
Je le ré*aumé*rerai,	Je le ré*munér*erai.
Renon*ciation* aux vanités du monde,	Renon*cement* aux vanités du monde.
Renon*cement* à des droits acquis,	Renon*ciation* à des droits acquis.
J'ai ren*tré* cette déchirure ; j'y ai fait une *rentrayure*,	J'ai ren*trait* cette déchirure ; j'y ai fait une *rentraiture*.
Renversez cette eau,	*Répandez* cette eau.
Etre au regret d'avoir commis une faute,	*Se repentir* d'une faute.
Cette affaire *ressort du* juge de paix,	Cette affaire *ressortit au* juge de paix.
Je doute que cette affaire *ressorte du* tribunal de commerce,	Je doute que cette affaire *ressortisse au* tribunal de commerce.
Il *est* resté deux jours à Paris,	Il *a* resté deux jours...
Il *a* resté confondu,	Il *est* resté confondu.
J'ai retranché une phrase *à* ma lettre, mais je n'ai pu *en* retrancher autre chose,	J'ai retranché une phrase *de* ma lettre, mais je n'ai pu *y* retrancher autre chose.
Réunir le mérite *à* la modestie,	Réunir le mérite *et* la modestie.
Unir le mérite *et* la modestie,	Unir le mérite *à* la modestie.
Je me re*venge*rai,	Je me *revan*cherai.
Je me plais à Paris, j'y *retourne*rai,	Je me plais à Paris, j'y *reviendrai*.

NE DITES PAS	DITES
J'ai rêvé *à* vous cette nuit,	J'ai rêvé *de* vous cette nuit.
Je rêve *de* l'avenir,	Je rêve *à* l'avenir.
Il rêve *des* origines du monde,	Il rêve *sur les* origines du monde.
A revoir,	*Au* revoir.
Rancœuvre,	*Rancunier*.
Je me rappelle *de votre nom*,	Je me rappelle *votre nom*.
Recouvert (la vue, la santé),	*Recouvré* (la vue, la santé).
*Répriman*dable,	*Répréhensible*.
Je *reste* hôtel de...	Je *loge* hôtel de...

S

Pays sabl*eux*,	Pays sabl*onneux*.
Cette corniche sail*lit* beaucoup trop, il faut ou'elle *saillisse* très peu,	Cette corniche sail*le* beaucoup trop, il faut qu'elle *saille* très peu.
Servez la semo*uille*,	Servez la semo*ule*.
La bèche est dans la *resserre*,	La bèche est dans la serre.
La mauve est *une* simple excellente,	La mauve est *un* excellent simple.
Une *secoupe*,	Une *soucoupe*,
Un sourd *et* muet,	Un sourd-muet.
Une femme *sourd*-muette,	Une femme sourd*e*-muette.
Ils ne reviennent pas *souvent*,	Ils ne reviennent pas *vite*.
J'en ai suffi*sant* ou *mon suffisant*,	J'en ai suffi*samment*.
Il a agi par *sujé*tion,	Il a agi par su*gges*tion.
Deux malheurs arrivés *tout de suite*,	Deux malheurs arrivés *de suite*.
Vous l'aurez de *suite*.	Vous l'aurez *tout de suite*.
Supérieurement *bien* parlé,	Supérieurement parlé.
Dessus le comptoir,	*Sur* le comptoir.
*Substan*tez-vous,	*Susten*tez-vous.
Sauvage (ce canard sent le),	Ce canard sent le *sauvagin*.
Faites votre devoir *ou sinon*...	Faites votre devoir, *sinon*...

T

A force que je suis fatigué,	*Tant* je suis fatigué.
Manger de la tar*tre*,	Manger de la tar*te*.
Le vent est *si tellement* violent,	Le vent est *tellement* violent.
Tendr*esse* de la viande,	Tendr*eté* de la viande.
Le plaisir est ten*tateur*,	Le plaisir est ten*tant*.
J'ai tombé,	*Je suis* tombé.
Il allait trop vite, il est tombé *à* terre,	Il allait trop vite, il est tombé *par* terre.

NE DITES PAS	DITES
Beaucoup de fruits encore verts sont tombés *par* terre,	Beaucoup de fruits encore verts sont tombés *à* terre.
Toucher *le* piano,	Toucher *du* piano.
L'ennemi arrive *tout d'un coup* et occupe la ville *tout à coup*,	L'ennemi arrive *tout à coup* et occupe la ville *tout d'un coup*.
Transvider du vin,	Transvaser du vin.
J'ai passé *au* travers *des* buissons; — ... une épée *à* travers *le* corps,	J'ai passé *à travers les* buissons; — ... une épée *au* travers *du* corps.
Un tri*chard*,	Un *tricheur*.
Une trin*que*,	Une trin*gle*.
Tâchez que je sois content,	Tâchez *de me contenter*.
Tête d'oreiller,	*Taie* d'oreiller.
Traverser le pont,	*Passer* le pont.
Très faim, *très* soif,	*Extrêmement* faim, soif,

U

Une ulcère,	*Un* ulcère.
Une uniforme,	*Un* uniforme.
Une ustensile,	*Un* ustensile.

V

Je suis venu *en vapeur*,	Je suis venu *en bateau à vapeur*.
La vari*ation* des couleurs.	La var*iété* des couleurs.
Ce soldat à cheval est en *sentinelle*,	Ce soldat à cheval est en *vedette*.
Venez *un peu ici*,	Venez *ici*.
Verser de l'eau *par* terre,	*Répandre* de l'eau *à* terre.
Exécuter un vœu,	*Accomplir* un vœu.
Voilà ce que je vais vous répondre,	*Voici* ce que je vais vous répondre.
Basse vue,	Vue courte.
Longue vue,	Vue longue.
Vaille qui vaille,	*Vaille que vaille*.
Voler (faire la).	Faire la *vole*.
Voyons *voir*, regardez *voir*, donne *voir*, viens *voir*,	Voyons, regardez, donne, viens.

MOTS COMMENÇANT PAR UN *H* ASPIRÉ.

Il y a beaucoup de mots où le *h* ne se fait nullement sentir : l'homme, l'honneur, l'harmonie, l'hirondelle ; ce *h* qui ne se prononce pas s'appelle *h* muet.

Le *h* qui fait prononcer avec effort de l'arrière-bouche la voyelle qui suit s'appelle *h* aspiré. Il ne se lie jamais avec la consonne précédente. Ainsi on prononce : des héros, des hameaux, des haricots, comme s'il y avait dè héros, dè hameaux, dè haricots.

Ha, hache, hache-paille, hacher, hachereau, hachette, hachis, hachoir, hachure, hagard, haha, hahé, haie, haie, haïe, haillon, haine, haineux, haïr, haire, halage, halbran, halbrené, hâle, halener, haler, hâler, haletant, haleter, haleur, hallage, halle, hallebarde, hallebardier, hallebreda, hallier, hallier, halo, haloir, halot, halotechnie, halte, halurgie, hamac, hameau, hampe, han, han, hanap, hanche, hangar, hanneton, hanscrit, hanse, hansière, hanter, hantise, happe, happelourde, happer, haquenée, haquet, haquetier, harangue, haranguer, harangueur, haras, harasser, harceler, harde, harder, hardes, hardi, hardiesse, hardiment, harem, hareng, harengaison, harengère, hargneux, haricot, haridelle, harnacher, harnois ou harnais, haro, harpe, harpé, harper, harper, harpie, harpiste, harpon, harponner, harponneur, hart, hasard, hasarder, hasardeusement, hasardeux, hase, haste, hasté, hâte, hâter, hâteur, hâtier, hâtif, hâtiveau, hâtivement, hâtiveté, haubans, haubert, hausse, hausse-col, haussement, hausser, haut, haut-à-bas, haut-à-haut, hautain, hautainement, haut-bois, haut-de-chausse ou haut-de-chausses, haut-contre, hautement, hautesse, haute-taille, hauteur, haut-fond, haut-le-corps, hauturier, hâve, havir, havre, havre-sac.

Hé, heaume, hein, héler, hem, hennir, hennissement, héraut, hère, hère, hérisson, hérissonné, herniaire, hernie, héron, héronneau, héronnier, héronnière, héros, hersage, herse, herser, herseur, hêtre, heurt, heurter, heurtoir.

Hibou, hic, hideusement, hideux, hiè, hiérarchie, hiérarchique, hiérarchiquement, hile, hisser.

Ho, hobereau, hoc, hoca, hoche, hochement, hochepied, hochepot,

hochequeue, hocher, hochet, hoguer, holà, hollander, hom, homard, honchets, hongre, hongrer, hongroyeur, honnir, honte, honteusement, honteux, hoquet, hoqueton, horde, horion, hors, hotte, hottée, hotteur, houblon, houblonner, houblonnière, houe, houer, houille, houiller, houillère, houilleur, houilleux, houlau, houle, houlette, houleux, houper, houppe, houppelande, houpper, hourailler, houraillis, hourdage, hourder, hourdis, houret, houri, hourque, hourra, hourvari, housard, housé, houseaux, houspiller, houssage, houssaie, houssard, housse, housser, houssine, houssiner, houssoir, housson, houx, hoyau.

Huard, hublot, huche, hucher, huchet, hue, huée, huer, huguenot, huguenote, huguenotisme, huhau, huit, huitain, huitaine, huitième, huitièmement, hulan, hulotte, ou huette, hunner, hune, hunier, huppe, huppé, hure, hurhau, hurlement, hurler, hussard, hutte hutter.

FIN

ERRATA

La note de la page 35 est le complément de la note de la page 34.

Page 71, ligne 7 : *au lieu de* aussi est-il plus disposé, *lisez* : aussi est-il peu disposé.

Page 205, ligne 1 : *au lieu de* chrondro-glosse, *lisez* : chondroglosse.

Page 363, ligne 28 : *au lieu de* par le son d'un muet, *lisez* : par le son d'un E muet.

Page 402, ligne 3 : *au lieu de* cavité inférieure de la mâchoire, *lisez* : cavité de la mâchoire.

Page 410, ligne 4 : *au lieu de* point de départ de la gradation, médium, *lisez* : point de départ de la gradation), (médium.

TABLE DES MATIÈRES

Préface v
Historique du cours d'orthophonie..... 1

PREMIÈRE PARTIE

NOTES DIDACTIQUES D'ORTHOPHONIE.

Note A. Leçon préparatoire à l'enseignement orthophonique. 11
— B. Du rôle de la volonté dans l'orthophonie..... 21
— C. Influence de la mémoire dans l'éducation orthophonique..... 43
— D. De la docilité intellectuelle dans l'éducation vocale.. 55
Appendice de la note D (du bégaiement chez les enfants et chez les adultes)..... 65
— E. Du bégaiement dans les classes aisées et non aisées. 69
— F. Du bégaiement imaginaire..... 75
— G. Des exercices vocaux et de leur influence physique sur le bégaiement..... 83
— H. De la dominante chez les bègues..... 93
— I. De l'influence météorologique pendant le redressement vocal du bégaiement..... 101
— J. Prophylaxie orthophonique..... 109
Appendice de la note J (des produits pharmaceutiques dans le redressement du bégaiement)..... 117

Note K. Conseils orthophoniques-prophylactiques à l'usage des éducateurs de l'enfance et de la jeunesse..... 123
— L. Des petits traités de lecture..... 139
— M. Du personnalisme phonétique dans la déclamation lyrique ou dramatique et dans la lecture à haute voix..... 145
Appendice de la note M (du rythme euphonique dans la voix chantée)..... 161
— N. De la sociabilité des sourds-muets (dédiée aux professeurs d'orthophonie)..... 167

DEUXIÈME PARTIE

SYNTHÈSE DE LA MÉTHODE D'ORTHOPHONIE DU Dr COLOMBAT, DE L'ISÈRE.

Note O. Synthèse orthophonique..... 187
Description de l'appareil vocal, 118. Du larynx, 191. De la langue, 201. Physiologie de la voix et de ses diverses modifications, 210. Mécanisme de la voix, 219. Physiologie du faucet, 227. Mécanisme des cris, 233. Intonations des cris dans les douleurs physiques et morales, — différentes inflexions vocales affectives, 238. De l'engastrimythisme, 244. Mécanisme naturel des sons articulés (alphabet orthophonique), 249. De l'orthophonie — classification de tous les vices de la parole, 267. Tableau synoptique des vices de la parole, 269. Du Grasseyement et de ses variétés, 272. De la Blésité et de ses diverses variétés, 279. Du Balbutiement et de ses variétés, 239. Du Bredouillement, 295. Du Nasillement, 299. Du Bégaiement et de ses diverses manifestations, 299. Divisions, variétés et phénomènes caractéristiques du bégaiement, 326. Diagnostic du bégaiement,337. Influence du rythme, 339. Redressement vocal du bégaiement — procédés et moyens orthophoniques et prophylactiques, 347. Mécanisme artificiel des lettres, 354. Moyens artificiels pour articuler

les combinaisons des voyelles et des consonnes, 363. Moyens orthophoniques qui conviennent plus particulièrement à chaque variété de bégaiement, 366. Application de la méthode d'orthophonie, 371 et 390. Exercices syllabiques, 373.

Premier appendice de la note O (préceptes et procédés complémentaires d'orthophonie et de prophylaxie phonétique) 399

Deuxième appendice de la note O (des inspirations et des expirations buccales et nasales, et de leurs différentes évolutions physiologiques) 417

TROISIÈME PARTIE

NOTES DIDACTIQUES DE PHYSIOGNOMONIE.

Note P. Prologue 433
— Q. De la physionomie (*premier tableau*) 439
— R. Du geste (*deuxième tableau*) 471
— S. Des attitudes du corps (*troisième tableau*) 509
— T. Épilogue 529

NOTES ANNEXES.

Note U. Anthologie orthophonique (prose et vers) 535
Titres des morceaux choisis des classiques français 543
— V. Locutions vicieuses les plus usitées 551
Mots commençant par un *h* aspiré 571
Errata 573

FIN DE LA TABLE

6828-79 — Corbeil. Typ. et stér. Crété.

1170 4
19

RC
423
C63

Colambat, Émile
Traité d'orthophonie

BioMed

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY